VIDEODOC'

COMMUNICATION AUDIOVISUELLE N° 69 ■ AVRIL 84 ■ 120 FB ■ 18 FF ■



VIDEOS MONTBELIARD QUESTIONS

NUMERO HORS SERIE

COMMUNICATION AUDIOVISUELLE
NUMERO 69

VIDEO DOC'

AVRIL 84

Rédactrice en chef
Nicole La Bouverie

Secrétariat de rédaction
Marianne De Muylder

Maquette
A4 Jean-Pierre Dubray
A4 Paul Van Isacker

Lay-out
A4 Paul Van Isacker

Documentaliste
Alvaro Mason

Impression VDH
Photocomposition Composa

Editeur responsable
Pierre Gordinne
57, rue de la Brasserie
1630 Linkebeek

Revue mensuelle
éditée par Edimedia - asbl
avec le concours de
La Médiathèque
et du Ministère de la Communauté
Française de Belgique

Administration/Abonnements
Vente/Publicité
2a, rue Marché aux Peaux
1000 Bruxelles
Tél. 02/511.22.04

Couverture : Vasulka : "The Commission" : portrait de R. Ashley

SOMMAIRE



MONTBELIARD QUESTIONS

Jean-Paul Fargier sera content. D'autres le seront moins. Quoi qu'il en soit, on ne pouvait passer à côté d'un événement comme le dernier festival de Montbéliard.
Nous lui consacrons tout un numéro. Ce n'est pas tant la relation des journées festivalières qui nous intéresse que le côté rassembleur de la manifestation qui a permis de confronter toutes les tendances de la video.
Après bien des années d'errance, le video-art et ce qu'on a pu appeler la video-animation ont abattu leur masque et la video sans autre qualificatif se cherche à Montbéliard de nouvelles références, de nouvelles identités.
Montbéliard, une incroyable diversité de programmes. Avec le retour en force de la narration, nouvelles fictions, fiction de documentaire, retour au réel, à une certaine forme de figuratisme fidèle au courant post-moderne qui a influencé ces dernières années les autres arts plastiques.
Video ou cinéma ? Ce programme aurait pu être tourné en film... La video n'est plus une technique moins coûteuse, plus mobile, accessible à de petites communautés culturelles. La video en même temps qu'elle acquiert une certaine notoriété se met à douter. Quelle est sa place ? Les universités, la recherche, les musées, la ou les télévisions, les centres culturels ou encore les seuls circuits festivaliers ?
Les réseaux câblés engendreront-ils une nouvelle consommation de nouvelles fictions ou de nouvelles images ? Certains y comptent bien sans que rien de précis ne confirme une telle tendance.

Que de questions. Ni le colloque, ni le marché n'apportent de réponses toutes faites. L'œuvre video doit-elle sa richesse aux sables mouvants qui l'ont engendrée ?

Et le public donne-t-il raison à Serge Daney ? Est-il généralement aussi revenu de Montbéliard avec la rétine en feu ? Les avis sont partagés.

Réponse à la normalisation audiovisuelle orchestrée depuis Hollywood, la video à Montbéliard a pu être ressentie comme un défi européen lancé outre-Atlantique. Au cœur de cette vieille Europe la Communauté française de Belgique joue depuis quelques années la carte video. Avec un succès certain. Videographie à la RTBF, les Ateliers de production, de nombreux prix internationaux. On ne peut que s'en féliciter. Mais le succès ne peut nous rendre aveugles. Dès à présent, nous devons nous atteler à ébaucher des réponses à toutes les questions soulevées à Montbéliard pour déboucher sur une nouvelle cohérence de production, de création et de marché.

NICOLE LA BOUVERIE



Michaël Klier : "Le Géant"

BERNARD DEGROOTE

GRANDS PRIX
AUTOPSIE D'UN PALMARÈS

Jean-Marie Piemme, dramaturge au Théâtre Royal de la Monnaie à Bruxelles, a été récemment chargé par l ATAC d'étudier les rapports naissants entre l'audiovisuel et les spectacles vivants. Membre du jury au festival de Montbéliard, il explique les critères qui ont guidé les différents choix du jury. Une autre manière d'identifier les nouvelles voies qu'emprunte aujourd'hui la vide-création ou la technique video.

Vidédoc : La sélection des œuvres primées repose-t-elle sur une détermination de critères de base ou est-elle laissée à l'appréciation de chacun ?

Jean-Marie Piemme : Elle est laissée à l'appréciation de chacun mais cette appréciation est quand même canalisée par un certain nombre de critères objectifs. Les institutions qui accordent les prix posent parfois des conditions précises à l'obtention de ces derniers. Ces conditions sont tout à fait acceptables par le jury, mais elles compliquent singulièrement sa tâche. Je pense par exemple à FR3 qui souhaitait absolument récompenser une œuvre de réalisateur francophone. Il va de soi que cela excluait automatiquement les Américains, les Canadiens anglophones, les Allemands, les néerlandophones, comme lauréats éventuels pour ce prix. Le critère qualitatif n'est plus le seul à considérer. Le jury a eu de longues discussions à ce sujet. On pouvait estimer qu'un certain nombre d'œuvres méritait d'être primées, mais nous n'avions malheureusement pas toujours les créneaux nécessaires pour les récompenser toutes. Tout en étant libre de ses choix, le jury avait quand même une série de précontraintes qui orientaient un certain nombre de décisions. Pas toutes, mais certaines en tout cas.

— Pourrait-on mentionner les conditions qu'il y avait à l'obtention de chaque prix?

— Pour le premier prix, il n'y avait aucune espèce de condition. Pour le prix FR3, outre la condition du réalisateur francophone, se posait implicitement le problème de la durée. Je dis implicitement car le prix s'assortissant d'une diffusion sur antenne et les grilles horaires de télévision étant ce qu'elles sont, il est plus difficile de programmer une œuvre de 85 minutes qu'une autre de 12 minutes. La condition n'était pas explicite mais elle a pu jouer d'une certaine manière. Le critère d'obtention du prix R.T.B.F. était double. Le prix devait couronner une œuvre relativement narrative, ce qui excluait le vidéo-art dans le sens le plus pur du terme. Il n'y avait aucune obligation pour l'œuvre d'être une narration classique. Mais la narrativité était une condition impérative, outre la condition de durée. Le prix R.T.B.F. est aussi lié à la diffusion sur antenne et le créneau horaire prévu doit être respecté. Il n'y avait aucune condition particulière à l'attribution du prix Thomson et à l'allocation des aides à la création. Il aurait cependant été un peu paradoxal d'attribuer des aides à la création du Centre d'Action Culturel de Montbéliard, de la Maison de la Culture d'Orléans, d'Annecy ou de Rennes à des artistes-vidéo disposant déjà d'un matériel plus important que celui des institutions accordant les aides. On ne peut pas demander à un réalisateur de travailler dans des lieux moins bien équipés que ceux dont il dispose habituellement. Dans ce dernier cas, l'équipement disponible est aussi un critère objectif qui excluait certaines bandes de la compétition.

— FR3 avait-il prévu la sélection de quatre œuvres pour son prix?

— Non. La décision était relativement intentionnelle. Le jury souhaitait promotionner le maximum d'œuvres qui, habituellement, ne sont pas programmables sur FR3 ou toute autre chaîne de télévision relativement classique. D'où le choix de diviser le prix entre plusieurs candidats dont les œuvres cumulées ont une durée n'excédant pas les normes FR3. D'où également une sélection de vidéogrammes qui sont plutôt en rupture par rapport aux images habituellement véhiculées par la chaîne.

— Il y avait donc là volonté délibérée du jury?

— Oui. Nul n'ignore les rapports extrêmement difficiles entre les télévisions classiques et la vidéo. Les chaînes de télévision classiques sont prêtes à donner du bout des lèvres un minimum de créneau et éventuellement de crédits pour la vidéo afin d'obtenir un satisfecit international. Mais elles ne sont pas vraiment prêtes à assumer la vidéo en tant que telle. Le secteur vidéo est extrêmement mal représenté au sein de la télévision et quand il est représenté, c'est toujours à la force du poignet. Il semblait au jury que FR3, souhaitant absolument s'associer à la manifestation de Montbéliard, devait assumer sa proposition jusqu'au bout.

VIDEO OU CINEMA ?

— A Montbeliard, a beaucoup été évoqué le rapprochement vidéo et cinéma. Ce thème central du festival a-t-il influencé le palmarès?

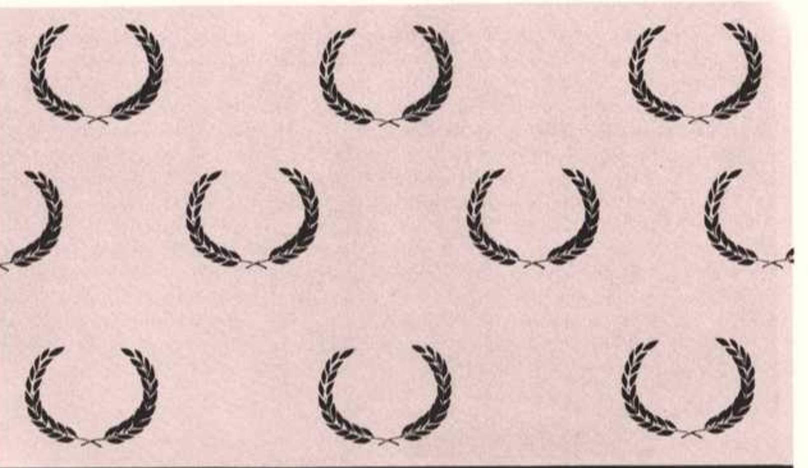
— Oui et non. Il est évident qu'à propos du "Géant", le premier prix, nous n'avons pas manqué de parler des rapports entre images de reportage et images de fiction. Je rappelle que les images du "Géant" sont toutes issues de caméras de surveillance, montées dans un certain ordre et accompagnées d'une certaine musique. Nous nous sommes intéressés au processus généré par le cadrage, la durée des plans, le montage et la musique, faisant de cette œuvre purement documentaire une fiction. A cet égard, l'ombre du cinéma était au centre de la discussion. L'ombre de l'imaginaire issu du cinéma pesant sur une œuvre qui relève du reportage.
En ce qui concerne les autres prix, le rapport vidéo-cinéma n'a pas été posé. Cependant, parmi les vidéogrammes sélectionnés, plusieurs font référence au cinéma, en l'utilisant par exemple comme matériau direct dans un remontage. "Thousand Kisses" de Klaus vom Bruch est un montage, une anthologie des baisers de cinéma qui sont une des données mythologiques des plus importantes de notre société. Tout y est construit à partir de là.

— Faire coexister au sein d'une même compétition des vidéogrammes de différents genres : vidéo-art, documentaires, fictions a-t-il posé des problèmes particuliers pour le jury?

— Oui. En tout cas, ça m'en a posé et je crois que les autres membres du jury étaient dans le même cas. Certaines œuvres en compétition réalisées en vidéo auraient tout aussi bien pu être tournées avec une pellicule 16 mm. Le travail par rapport à l'outil vidéo n'y était pas spécialement affirmé. Il y avait par exemple un certain nombre de vidéos narratives documentaires qui, sans être de médiocre qualité, n'avaient aucun rapport privilégié avec la vidéo en tant que médium. C'était très difficile de faire un choix par rapport à des expériences mettant

Claudia von Alemann : " La chambre des femmes"





PALMARES

JURY PROFESSIONNEL

1er PRIX

RFA	LE GEANT (der Riese) - Réal Michael KLIER	
FR3		
FRANCE	MON TOUT PREMIER BAISER - Réal. Danielle JAEGGI	
BELGIQUE	J'AI LA TETE QUI TOURNE - Réal. Jacques-Louis NYST	
FRANCE	ORAGE - Réal. Dominik BARBIER	
FRANCE	ENTRE D'EUX - Réal. Alain LONGUET	
RTBF		
AUTRICHE	ASUMA - Réal. Gerda LAMPALZER et Manfred NEUWIRTH	
THOMSON		
RFA	TAUSEND KUSSE - Réal. Klaus Vom BRUCH	
AIDE A LA CREATION		
BELGIQUE	COMMENT DIRE - Réal. Eddy LUYCKX	CAC Montbéliard
RFA	TOUT EST TRES BIEN - Réal. H. WENTSCHER	Min.Cult.(OCTET)
BELGIQUE	PAYSAGE IMAGINAIRE - Réal. Nicole WIDART	Mc Orléans
RFA	CHERIE, MIR IST SCHLECHT - Réal. Marian KISS	Mc Le Havre
FRANCE	DU PLOMB DANS LA FETE - Réal. G.E.A.	CAC Annecy
RFA	MARCEL - Réal. Mervi DEYLITZ-KYTOSALMI	Scope Rennes
PRIX MONITEUR		
RFA	DER RIESE - Réal. Michael KLIER	

JURY JEUNE PUBLIC

PRIX 5000 F	
RFA	DIESSEITS DES HINDUKUSCH - Réal. Michael Adriaan MEERT
PRIX "AIDE A LA CREATION"	
BELGIQUE	PASSE-MURAILLE - Réal. Richard KALISZ
mention "QUALITE ESTHETIQUE"	
FRANCE	VIDEAMOUR - Réal. Sylvain RESLING
mention "HUMOUR"	
FRANCE	AGATHE MURDER - Réal. Agathe LABERNIA



Danielle Jaeggi : "Mon tout premier baiser"

en jeu la spécificité même de la vidéo par le biais de la parodie, la réécriture, le trucage par exemple. Il va de soi que les critères de jugement qu'on peut établir par rapport à des œuvres où la vidéo se prend elle-même comme objet ne sont pas forcément opérants pour une vidéo narrative qui aurait finalement pu être tournée en 16 mm. Il y a d'ailleurs eu le cas très ambigu d'une bande qui était en fait du super 8 transposé en vidéo. Le problème devient alors déontologique : un jury de vidéo peut-il délibérer sur un film super 8 transcodé ? La première position, éthique, est de dire que c'est impossible car on peut tout transcoder en vidéo. La seconde position est institutionnelle et consiste à dire que le jury n'a pas présélectionné les œuvres et que son rôle se limite à une sélection dans la sélection. Le jury n'aurait pas alors à prendre la responsabilité de savoir si le matériau a été bien sélectionné ou pas. Le problème ne s'est pas posé pour un des prix mais il est assez symptomatique : la vidéo est un champ extrêmement précis et repérable, repérable même à travers ses ambiguïtés qui vont jusqu'à l'ambiguïté même du support.

UNE ATTITUDE CULTURELLE DIFFERENTE : JEU DE RESPECT

— Aurais-tu préféré que la présélection des bandes s'accompagne d'une répartition entre différentes sections?

— Je ne sais pas bien, je n'ai pas beaucoup d'expérience de l'organisation des festivals, ni des jurys de festival d'ailleurs. Ce que je conçois, ce sont les attitudes culturelles différentes de celles du théâtre ou du cinéma, dans la vidéo. On entre dans les salles de vidéo comme on entre au supermarché : on est bruyant, on reste debout, on traîne, on regarde tout ça comme si on faisait du lèche-vitrines. Au théâtre, les gens qui n'apprécient pas le spectacle quittent la salle sur la pointe des pieds comme s'ils marchaient sur des œufs, se baissent pour ne pas gêner la vision, se font le plus discrets possibles. Au cinéma également, les gens sortent calmement comme si l'œuvre avait le droit de se dérouler et eux le droit de sortir, un point c'est tout. On a l'impression que la vidéo n'atteint pas le statut même d'une œuvre à laquelle il faudrait accorder un certain "respect", que c'est une espèce de marchandise comme ça, que l'on garde si ça va, que l'on jette si ça ne convient pas. Et je pense que le festival doit tenir compte de cette attitude spectatorielle. On ne peut pas imaginer un festival de vidéo qui serait comme un festival de théâtre ou de cinéma. Regarder un moniteur avec 100 personnes, ce n'est pas comme regarder un film avec 100 personnes. Il y a des conditions de vision pour la vidéo qui dépendent probablement d'infrastructures budgétaires. On dit qu'il y a des problèmes de diffusion de la vidéo, mais personne ne parle des problèmes de structures de diffusion de la vidéo. Peut-être faudrait-il s'intéresser à la manière concrète et financière de diffuser la vidéo ? Peut-être obtiendrait-on alors des résultats un peu meilleurs qu'en la traitant de la même manière que le film ? Ce que l'organisation du festival mettait en avant, et ce n'est pas de sa faute, je crois, c'est qu'on ne peut pas concevoir le festival de vidéo comme on conçoit le festival de cinéma. Il y a dans l'organisation même du festival quelque chose à chercher, quelque chose de nouveau à trouver.

— La délibération du jury s'est elle faite globalement à la fin de la projection des bandes ou au fur et à mesure des journées du festival?

— Il y a eu quelques petites prédélibérations qui ont chaque fois duré le temps d'un repas. On y faisait un tout premier repérage et on excluait radicalement les œuvres que tous les jurés étaient d'accord d'éliminer. Si un seul juré souhaitait qu'une bande soit mise en discussion, elle l'était. Mais l'essentiel du travail s'est fait à la séance de délibération qui a commencé pratiquement le samedi soir à 20 heures et s'est partiellement terminée le dimanche matin à 5 heures, pour reprendre de 10 à 13 heures le même jour. Si tout cela a duré, ce n'est pas que nous étions en désaccord radical, ou que nous nous serions étripés à propos des œuvres. La multiplication de prix et la multiplication des contraintes explicites ou implicites liées au prix font qu'il ne s'agit pas seulement de donner un prix mais plutôt de constituer un espèce de puzzle pour atteindre le maximum d'efficacité, et le maximum de justice, le tout entre guillemets bien entendu.

UN CHOIX QUI REFLETE LA DIVERSIFICATION DE LA VIDEO

— Pour toi, l'ensemble des œuvres sélectionnées représente-t-elle un choix cohérent ?

— Pas un choix cohérent dans le sens où il n'y aurait qu'une tendance et que cette tendance-là ferait la cohérence, mais un choix cohérent dans le sens où plusieurs secteurs de la vidéo sont représentés. On peut voir qu'aujourd'hui, la vidéo, ce n'est plus le vidéo-art comme on le concevait classiquement il y a encore quelques années, ni quelque chose qui se noie et qui fusionne avec le film sans oser dire qu'elle est de la vidéo. Il y a apparition de durées extrêmement différentes, alors que le vidéo-art nous avait habitués à des durées assez brèves. Il y a maintenant des durées comparables à celles du film de long métrage... Donc je dirai que le choix est cohérent au sens où il donne un reflet de l'éventail de la production vidéographique même si je ne puis pas jurer qu'il représente fidèlement les tendances de la vidéo.

Il faudrait quand même peut-être signaler que la forme même du festival, cet enchaînement systématique des œuvres les unes après les autres, à fortes doses de surcroît, ne rend pas service à un certain nombre d'œuvres. Je ne veux pas dire par là que ces œuvres méritaient un prix, mais qu'elles ne méritaient certainement pas le désintérêt qu'elles ont pu rencontrer à Montbéliard. Je pense par exemple à une œuvre tout à fait particulière d'Anne Faisandier qui a filmé une répétition de Brahms. Cela travaille tout à la sensibilité, pendant trois quarts d'heure, c'est du Brahms repris et rerépété puisqu'il s'agit de filmer des chœurs qui travaillent. Il va de soi qu'en insérant une vidéo comme celle-là dans un programme très lourd de festival, on lui donne peu de chances. Très vite, on a l'impression qu'on sait et on ne regarde plus l'œuvre du même œil.Parce qu'il y a des heures de vision avant et encore après. Je pense cela parce que je l'ai vécu personnellement. Je connaissais cette vidéo que j'avais vue à Paris, très calmement, un après-midi, bien avant le festival. Et je la trouvais intéressante. Non qu'elle puisse faire l'objet d'un grand prix possible, mais elle n'était pas du tout indigne, elle faisait preuve d'une très grande sensibilité. Si l'on voulait écouter cette musique de Brahms, regarder ces visages sur l'écran, c'était intéressant. J'ai revu la bande dans le festival, et effectivement, elle était écrasée, totalement écrasée entre l'avant et l'après. Elle n'a d'ailleurs recueilli aucun intérêt de la part du jury qui a été un peu aveuglé, dans le sens littéral, par les conditions mêmes du festival.

— Quelle est l'œuvre que toi tu préférais?

— Je suis tout à fait en accord avec le jury, l'œuvre que je préférais, c'est le "Géant". D'une part, il ne fait aucun doute que c'est à la fois fascinant et important. Le "Géant" pose le problème de savoir ce qu'est la création, l'imaginaire, le rapport entre cinéma et télévision. Je pense par exemple à tous les problèmes de culpabilisation qui surgissent de ce film à travers les caméras de surveillance. A la limite, il suffit qu'un homme traverse une rue et que la caméra se mette à le suivre pour que l'ère du soupçon soit ouverte. C'est là que l'imaginaire percute terriblement le réel. J'étais tout à fait d'accord avec le choix du "Géant" auquel j'applaudis des deux mains. J'aimais bien également "Mon tout premier baiser" de Danièle Jaeggi... et aussi j'ai été très impressionné par une œuvre qui n'était pas en compétition, que je trouvais remarquable et qui a eu un prix l'année dernière à Montbéliard : "La Chambre des Femmes" de Claudia von Alemann. Puisque Montbeliard était centré cette année sur la nouvelle fiction, cette œuvre aurait pu figurer dans la sélection. C'est vraiment une œuvre vidéo qui conjugue tout à la fois ce que l'on peut trouver dans le travail vidéo, et qui reprend en charge l'acquis d'une certaine théâtralité et finit par produire un genre nouveau à cheval sur la vidéo, le cinéma traditionnel et le théâtre. Evidemment, Claudia faisait partie du jury, c'est difficile d'être à la fois juge et jugé....

Jean-Marie Piemme est dramaturge au Théâtre Royal de la Monnaie à Bruxelles.

Propos recueillis par* ***Bernard Degroote*



Michaël Klier : "Le Geant", images de surveillance

VIDEO·CINEMA

"LE GEANT..": UNE FICTION REALISTE

ERIC DE MOFFARTS

"Chaque fois qu'une image nous touche, c'est parce qu'elle a inventé une nouvelle fiction", disait Jean-Paul Fargier en introduisant le colloque de Montbéliard. Michael Klier, dont la bande "Der Riese" (Le Géant) a reçu le prix du jury du festival, a tenté de saisir ce moment où l'image nous touche, ce moment de genèse de la signification, lorsque la fiction apparaît.

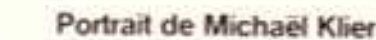
Création d'attentes, mise en haleine de regards, suspense d'autant plus captivant qu'il ne correspond pas au schéma du suspense, qu'il ne donne pas de solutions aux énigmes, la bande video "Der Riese" de Michael Klier a tout de suite fait l'unanimité par sa clarté et sa précision.

Il s'agit d'images de surveillance prises dans un aéroport, un magasin, un hôpital,... des images qui pendant près d'une heure et demie balayent systématiquement une grande ville en Allemagne. Les caméras sont actionnées à partir d'une tour de contrôle et de différents points de vue stratégiques. Elles scrutent tous les lieux où quelque chose pourrait se passer, **risquerait** d'arriver...

Michael Klier utilise ce risque, cette possibilité ou potentialité de l'image pour suggérer à tout moment un événement... et pour nous maintenir en état de suggestion. D'abord par les musiques - choisies dans un répertoire grandiose de Mahler et Wagner -qui chargent ces images d'émotions et d'intensités dramatiques.

Ensuite par un montage visuel qui s'accorde avec le rythme sonore, et qui amplifie encore le detournement narratif de la banalité.

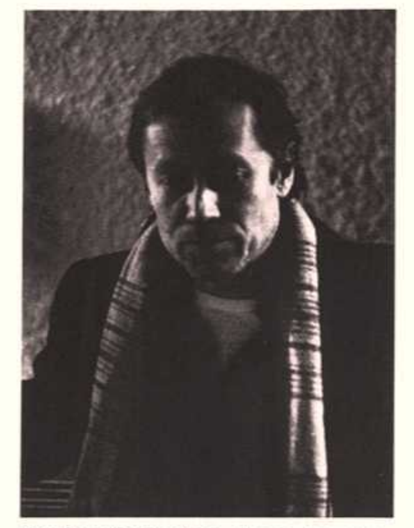
L'alternance des situations et le rythme des musiques donnent une tout autre proportion aux scènes que nous voyons. Les faits les plus anodins vont


Portrait de Michaël Klier









prendre une importance démesurée. C'est même du contraste d'une image que l'on **sait** banale, et de son amplification émotive que se crée l'effet de choc de cette video : puisque rien ne justifie l'émotion, il y aura un **effet cinématographique**, un **effet de fiction** d'autant plus fort.

Parfois cet effet diminue parce que l'image prend sens, parce que des débuts d'actions - comme un vol dans un magasin, un léger accident de voiture, ou une ambulance qui traverse la ville - nous poussent à formuler des hypothèses quant à la suite de l'histoire.

Mais ces actions ne s'accomplissent jamais. Elles sont enrayées. Leur déroulement n'est pas automatique. On ressent - ce qui est en fin de compte aussi la grande faiblesse de ce système de contrôle - qu'il y a toujours un espace à côté de celui qui est vu, un espace qui échappe au panoramique totalitaire.

Le dispositif, en criblant la ville, révèle l'ailleurs et se révèle impuissant à tout faire voir.

LA FICTION POSSIBLE

De l'absence et de l'impossible simultanéité des espaces naît alors le plan, la séquence et le langage qui organisent, même de façon minimale, une suite de fictions. Michael Klier, par l'adjonction des musiques et des silences, nous montre que l'image, même réduite à sa seule fonction voyeuriste, ne peut pas ne pas être déjà une fiction, ne peut pas ne pas signifier. Il nous montre littéralement **l'émotion du rien**, ou la capacité, comme le dit Robert Bresson, d' "émouvoir non pas avec des images émouvantes, mais avec des rapports d'images qui les rendent à la fois vivantes et émouvantes."(1)

En fait, Bresson est traversé, comme Michael Klier, par un désir de réalisme : il ne faut pas rendre la réalité, ou la nature, plus palpable qu'elle n'est, même s'il faut la rendre artificielle pour la faire percevoir.

Bresson revendique ces "merveilleux hasards qui agissent avec précision", sachant qu' "une image trop attendue (...) ne paraîtra jamais juste, même si elle l'est." Il parle de "créer des attentes pour les combler", de produire de l'émotion en résistant à l'émotion, de "retoucher du réel avec du réel".(2) Paradoxalement, la fiction a ce constant besoin de réalité pour ne pas tomber dans le schéma narratif qui conduit toujours le lecteur ou le spectateur à la même et inévitable conclusion. La fiction a ce besoin de fabulation à partir du réel pour encore représenter quelque chose, pour empêcher une symbolisation trop rapide. Michael Klier a aussi choisi une image qui déborde d'analogies, en excès d'analogies, parfois cruelles et inhumaines à force de capter et de capturer. C'est seulement à cette condition d' "hyper-réalisme" que cette image pourra encore nous faire réaliser qu'elle est une image, qu'elle n'est que cela et qu'elle est tout cela. **E.D.M.** ◀◀

(1) Robert Bresson, Notes sur le cinématographe, NRF, Gallimard, 1975, p. 90
(2) Ibid., p. 90

MICHAËL KLIER : LA RECHERCHE DES VRAIES VALEURS

Videodoc — En faisant "Der Riese", est-ce que vous avez pensé faire une fiction, même à partir d'images de caméras de surveillance?

Michael Klier — D'abord, il faut vous dire que je viens du cinéma et pas de la video.

Avant, je faisais des documentaires, et j'essayais déjà de raconter des histoires par le documentaire. Cela m'a appris que, dès qu'on monte des images, on ne peut pas éviter l'histoire et la fiction.

Je ne sais pas, et ça ne m'intéresse pas tellement de savoir, si mes videos sont le développement de mes films. Mon travail est inconscient. J 'ai simplement voulu provoquer des sentiments par la musique, par l'allusion.

J'ai commencé la bande par une longue séquence sur la ville en référence au film "Berlin : symphonie d'une grande ville" de Ruttmann. Dans d'autres séquences, il y aussi des rappels de certains films américains, par exemple tous ces mouvements autour de la grosse villa, avec cette grille qui s'ouvre et se ferme, la nuit qui vient et qui recrée vraiment une ambiance de série noire...

Mais, en même temps, j'ai voulu éviter de tomber tout à fait dans une "ambiance". Il fallait trouver un mouvement du dehors au dedans, du sommeil au rêve, dans la maladie, dans les sous-sols, dans les crimes, les photo-fantômes qui sont faites par caméra video avec des portraits mixés; une ambiance générale qui pousse au rien, au néant, à une fin.

— Qu'est-ce qui dans "Der Riese" a déterminé le choix des image et du son ?

— Pour les images, ma décision et mon choix ont été déterminés par un sentiment scientifique et "futurologique". Pour la musique, il y a un rappel du cinéma, mais en même temps cette musique donne l'impression, comme je l'ai dit, d'être la fin de quelque chose, peut-être la fin des images ou du film.

Le sujet et clair : c'est la continuité d'une surveillance. Ces images sont toutes au même niveau. Elles rattrapent le spectateur, le poussent dans une certaine direction, vers cette fin : fin du monde, fin du cinéma, ou tout simplement fin d'une manière de voir les choses...

— Il y a une certaine progression dans ce regard omniprésent des caméras de surveillance et dans la façon dont elles s'accaparent la ville : d'abord des scènes dans la rue, ensuite des gens qui installent des caméras sur les toits pour filmer les manifestations, puis des portraits-robots reconstitués en video, et enfin une simulation sur une maquette...

— Ce sont des séquences qui font allusion à une dimension qui serait au-delà de notre vie quotidienne. La maquette devient un paysage modèle, le portrait est aussi un modèle... j'ai voulu donner ce sentiment d'un monde qui se rapetisse, qui s'automatise.

— Vous avez dit au colloque que la video permettait certaines choses qui n'étaient plus possibles au cinéma... Pourriez-vous expliquer cela par rapport à "Der Riese" ?

— J'essaie d'utiliser la video comme un moyen intermédiaire entre la terre, la mer, entre le cinéma et les images électroniques de la télévision.

Je me réfère encore parfois au cinéma pour ne pas devoir me référer uniquement à la télévision. L'image de "Der Riese", c'est l'image d'un cinéaste qui revoit l'histoire du cinéma, mais par hasard, par objets trouvés. La caméra est télé-commandée, elle me donne un matériau que je peux monter. S'il n'y avait pas de montage, la bande serait ennuyeuse, sans ambiguïté. Le cinéma n'est pas assez ambigu, il a perdu ce sentiment, cette autre vue.

— Est-ce que vous ne croyez pas que ce qui se passe maintenant en video est l'équivalent de ce qui s'est passé avec l'explosion de l'expérimentation formelle au cinéma dans les années vingt ?

— Non, je ne crois pas. On remet en question cette tendance au trucage, à l'effet technologique, pour arriver à une forme de réalité mêlée au documentaire plus intéressante, plus composée et plus proche peut-être de l'opéra.

Mais maintenant, c'est encore la confusion, même dans ce festival. J'oublie très ce que j'ai vu, comme à la télévision. Il y a trop d'informations, on donne tout ce qu'on a, on veut émouvoir tout de suite et partout. Je pense que cette dispersion est une véritable maladie, qu'elle annule les valeurs."

propos recueillis par ***Bernard De Groote*** *et* ***Eric de Moffarts.***



Jack Goldstein



Le fusil chronophotographique d'Etienne Jules Marey



CHRIS DERCON

RFA: LES COLLAGES DE VOM BRUCH
LES VOLS DE KLAUS & PAUL

Klaus vom Bruch, né en 1952, vit à Cologne. Son premier vidéogramme date de 1975. Ses œuvres sont présentes dans les vidéothèques du monde entier : aussi bien au musée d'Art moderne de New York qu'au Stedelijke Museum à Amsterdam.

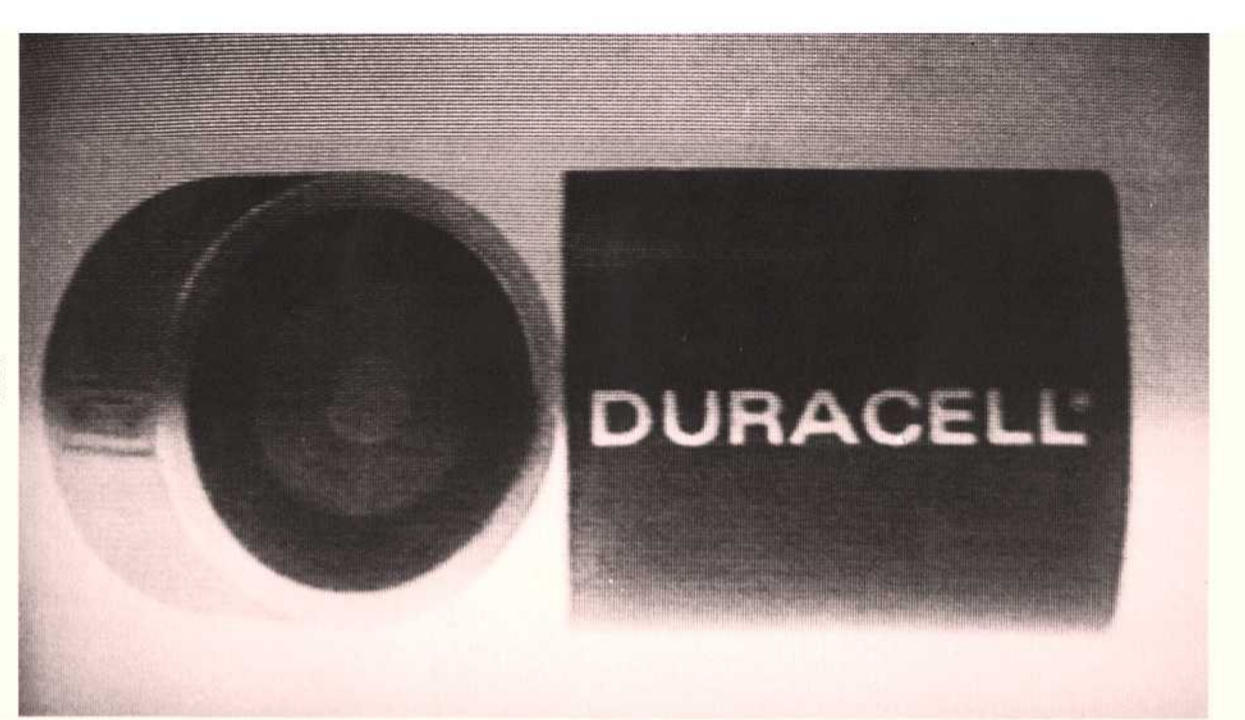
Ainsi, la logique liée à pouvoir/savoir fût-elle éliminée au profit de celle attachée à mouvement/pouvoir, favorisant ainsi la connaissance des tendances et courants. C'est pourquoi fait important : "on n'enseigne plus la géographie depuis cinq ans à l'école militaire en France". C'est avec cette citation de l'essayiste français Paul Virilio, tiré de "Vitesse et politique" (1977) que Klaus vom Bruch commence son article "La logique au profit du mouvement la caméra video à la main, je travaille avec bonne humeur et sûreté (1) dans le catalogue "Videokunst in Deutschland 1963-1982". C'est ainsi dans le même esprit que vom Bruch annonce son exposition au musée de sculpture, à Marl, en 1983, avec le slogan : "Robin des Bois, ou à 300.000 km/sec. à travers la forêt de Sherwood"...

Dans le paragraphe "la caméra électronique", de l'article cité plus haut, vom Bruch écrit : "Pour dire vite et bien : la caméra électronique est née 14 ans avant la mort de Goebbels. Elle fut utilisée par le Ministre d'Etat de l'aviation, Hermann Göring, à des fins militaires et de progagande, grâce au savoir faire de l'industrie électronique allemande en plein développement.

Réalisée aux Etats-Unis en 1931 par Wladimir Zworykin qui la baptisa "iconoscope", la caméra était un tube électronique d'enregistrement des images. A la fin de la guerre, l'iconoscope fut utilisé dans une version améliorée, à savoir une plus haute résolution et une plus grande définition - 441 lignes - d'abord pour l'observation de tests de V2, ensuite, conséquence logique, comme caméra placée dans l'ogive des fusées. Le texte pourrait aussi bien être extrait de "Guerre et Cinéma 1. Logique de la Perception" de Virilio (2). Dans ce nouvel essai, il introduit la question du champ de perception de la guerre, la manière dont les militaires ont su utiliser les techniques cinématographiques pour organiser et réorganiser sans cesse l'affrontement décisif.

L'univers du vidéaste collonais, Klaus vom Bruch (1952) semble né de ce monde de guerre et cinéma. Dans "Propellerband" (1979) de la série : "Pourquoi nous, les hommes, aimons tant la technique" (1), vom Bruch répète sans fin des images d'archives américaines de la deuxième guerre mondiale, à savoir : le lancement de l'hélice d'un bombardier B17 par le personnel au sol "pour couper le souf- ▶





Klaus Vom Bruch : "Das Dinacell-Band" 1980
Photo : Lothar Schnepf

fle à mes jeunes héros de l'été 45 juste avant le départ". Vom Bruch insère dans les images d'archives des plans de coupe de son profil.
Est-ce le pilote vom Bruch qui attend impatiemment le départ de l'avion, ou est-ce l'opérateur vom Bruch qui déroule la pellicule d'avant en arrière et d'arrière en avant ?
Après une demi-heure le B17 décolle enfin. La durée et la monotonie de l'action opèrent sur le spectateur le même "conditionnement psychique" que celui contenu dans les images. Non seulement vom Bruch se lance dans les airs pour la première fois, mais en outre comme Virilio, il trace un lien entre la puissance de la machine de guerre moderne - l'avion - et la performance cinématique.

Virilio : "Pour l'homme de guerre, la fonction de l'arme c'est la fonction de l'œil. Il est donc normal que la violente effraction cinématique du continuum spatial par l'arme aérienne et les progrès foudroyants des technologies de guerre aient, à partir de 1914, littéralement éclaté l'ancienne vision homogène et provoqué l'hétérogénéité des champs de perception. La métaphore de l'explosion est alors couramment employée aussi bien en art qu'en politique" (3), de même dans l'industrie publicitaire. Dans "Das Softyband" (1980) de la série "Les durs et les mous", vom Bruch manipule une publicité pour les mouchoirs en papier Softies. Les mouchoirs se fondent dans les nuages qui entourent l'emballage. Une voix de jeune fille chante : "Divinement doux, les softies dans la boîte, utilisez-en tous les jours" sur l'air de "catch a falling star and put it in your pocket, save it, for a rainy day". Réapparaît le visage de vom Bruch, de face cette fois, à côté du visage d'un pilote de la légion Condor. Dans "Das Duracellband" (1980), extrait de la série citée précédemment, la publicité "explosive" de Duracell est entrecoupée d'images de l'explosion de Nagasaki où un pilote à bord d'une forteresse volante donnait le signal du lâcher et de vom Bruch lui-même. Vom Bruch montre de plus en plus l'isolation du guerrier moderne : le pilote. Virilio : "Si en 1914, «l'isolation» du pilote d'avion consiste à se mettre du coton dans les oreilles pour pallier le bruit du moteur et du vent et à porter des lunettes pour protéger ses yeux, le port du casque demeurant facultatif, à la fin du second conflit mondial, quelques vingt-cinq ans plus tard, l'habitacle pressurisé des super-forteresses américaines chargées de bombarder l'Europe est devenu synthétiseur remarquablement étanche à la vie sensible. Cependant, l'effet d'isolation technique y est si traumatisant et si long que le "Strategic Air Command" décide d'égailler les périlleuses traversées des ses armades : on peint sur le camouflage des bombardiers des héros de dessins animés aux couleurs vives, d'immenses pin-up aux noms évocateurs. On imagine aussi une sorte de système "cibiste" des speakerines aux voix mélodieuses prennent en charge radiophoniquement les équipages pour les guider mais aussi pour les rassurer durant leur mission, parasitant l'image de la destruction avec des plaisanteries, des confidences, voire des refrains sentimentaux" (4).

Dans "Charmantband" (1983), vom Bruch prend pour la première fois la place du pilote. Une séduisante voix de femme répète continuellement le mot "charmant". Progressivement le bruit des hélices est associé au mot "charmant".
Dans "Das Alliierstenband" (1982) vom Bruch avait déjà annoncé clairement son double rôle de pilote et d'opérateur : l'œil fixé sur les appareils video, mais aussi sur le paysage bombardé au travers du pare-brise. Nous sommes très proches du "dédoublement de la personnalité du guerrier de Virilio" le don de double vue accordé aux aviateurs : tête haute. La transparence de l'atmosphère, la visée oculaire; tête basse, la transparence de l'éther, la télévision"(5). Dans un rythme époustouflant - tel celui d'un feu roulant - vom Bruch interchange et répète les images d'archives entrecoupées de flashs de son visage. L'écran même devient un pare-brise (6). Le magnétoscope une terrifiante machine de guerre. Virilio commence son dernier chapitre "un travelling de quatre-vingts ans" avec ces mots : "Ce récit aurait pu débuter en 1854, au siège de Sébastopol, lors de la guerre de Crimée, ou encore, sept ans plus tard, avec la guerre de Sécession, conflits ayant tous deux utilisé à profusion les techniques modernes : l'armement à répétition, l'enregistrement photographique, le train blindé, le ballon captif... j'ai préféré 1904 première année de la guerre lumière. En effet, un an après l'envol des frères Wright à Kitty Hawk, s'allumait, pour la première fois dans l'histoire des conflits, un projecteur. Braqué sur les hauteurs de Port Arthur, ce premier "projecteur de guerre" unissait dans l'incandescence des guerres du passé. Son rayon de lumière transperçait non seulement l'obscurité, les ténèbres du conflit russo-japonais, mais aussi l'avenir, un avenir proche où la détection, la "machine de guet", allait bientôt se développer au rythme de la machine de guerre, jusqu'à se confondre l'une et l'autre dans les techniques d'acquisition d'objectifs de la "Blitz-Krieg", la ciné-mitrailleuse de l'aviation de chasse, mais surtout dans l'éclair d'Hiroshima, éclair nucléaire dont l'aveuglante clarté allait littéralement photographier l'ombre portée des êtres, des choses, toute superficie devenant instantanément la surface d'inscription, le film de la guerre, en attendant l'arme à faisceaux dirigés, le rayon de lumière cohérente du laser... Plusieurs événements conjoints concourent à faire de cette année 1904 une date importante : c'est l'année de la mort d'Etienne-Jules Marey, maillon essentiel unissant l'arme à répétition à la photographie à répétition, puisque, nous l'avions vu, il fut l'inventeur de ce fusil ancêtre de la caméra des frères Lu-



Klaus Vom Bruch "Der Westen lebt" 1983

mière, mais aussi descendant direct des armes à barillet et à canon tournant : le pistolet Colt, la mitrailleuse Gatling, arme à répétition inventée au début de la guerre de Sécession, qui vit s'achever sa carrière militaire en cette même année 1904 au siège de Port Arthur, en attendant de reprendre du service actif, dans sa version électrifiée, au Vietnam... Enfin, dernier événement conjoint, le 18 mai 1904, Christian Hülsmeyer expérimente à Cologne son "télémobiloscope", appareil qui annonce à un observateur éloigné la présence des objets métalliques, autrement dit, l'ancêtre du radio-télémètre, la "radio-location" de Sir Watson-Watt, le R.A.D.A.R."(7).
Dans "1.000 Küsse" (1983), vom Bruch et Ulrike Rosenbach passent en revue 1.000 baisers de cinéma. Dans une des séquences, quelques dizaines de couples de cinéma, s'embrassant passionnément, sont incrustés sur la lentille circulaire d'un projecteur à bord d'un navire de guerre. Sur le pont, un matelot monte la garde sur fond de ciel Technicolor. Le projecteur s'allume et s'éteint, les baisers sont littéralement télégraphiés, le guerrier vom Bruch était déjà dans le passé friand de variations sur le jeu de la séduction. Virilio : "Le regard obscène jeté par le conquérant militaire sur le corps devenu lointain de la femme est le même que celui qu'il jette sur le corps territorial désertifié par la guerre, il précède directement le voyeurisme du "metteur en scène" filmant la star comme on filme un paysage, avec ses lacs, ses reliefs, ses vallées et que lui est seulement chargé d'éclairer, grâce à une caméra, qui selon le mot de Sternberg, l'inventeur de Marlène Dietrich, touchait à bout portant..."(8).
Dans une autre séquence, les stars sont incrustées dans l'espace sphérique d'un appareil d'observation sophistiqué : vom Bruch cite Einstein au passage. Et Virilio : "En 1905, Einstein avait énoncé sa théorie énergétique et dix ans après, en pleine guerre mondiale la théorie de la relativité... Giuseppe Peano, Haussdorf, von Koch, contribuaient à la logistique mathématique et à l'idéographie, Kurt Gödel prouvait mathématiquement l'existence d'un objet sans le produire, c'est la preuve existentielle qui deviendra avec von Neumann et la célèbre Théorie des jeux la base de la stratégie nucléaire contemporaine... dérive de figures et de figuration de la réalité physique, la théorie scientifique qui sous-tend l'effort militaire atteint elle aussi en un demi-siècle aux sommets surréalistes d'un inconnu cinématique, à la complète destruction des anciens champs de perception"(9).
Dans "Der Westen Lebt" (1983/1984) vom Bruch pousse plus loin ses élans du cœur filmographiques. Avec à l'arrière plan une locomotive lancée dans une course effrénée - "Fahren, Fahren, Fahren" écrit Virilio - on s'embrasse encore une fois. Ici, cependant, vom Bruch prend en personne la place de Brando et des autres. Le vrombissement de la locomotive est simulé par le montage sonore d'une danse de claquettes fragmentée de Fred Astaire (!) La puissance du mouvement du monstre trépidant se prolonge dans la violence avec laquelle vom Bruch fait connaître sa passion. Plus que jamais, vom Bruch s'appesantit sur le pathos et laisse dans son sillage logos et ethos, les ruines et les morts. Der Westen Lebt, pour combien de temps encore ? **C.D.**

(1) W. Herzogenrath red/, "Videokunst in Deutschland 1963-1982", Verlag Gerd Hatjes Stuttgart 1982.
(2) P. Virilio, "Guerre et Cinéma 1, Logistique de la Perception", Cahiers du cinéma/Editions de l'Etoile, Paris 1984.
(3) P. Virilio op p. 26
(4) P. Virilio op pp. 31-32
(5) P. Virilio op p. 131
(6) Voir également "La troisième fenêtre, Entretien avec Paul Virilio", in Cahiers du cinéma n° 322, avril 1981.
(7) P. Virilio op pp. 121-122
(8) P. Virilio op p. 29
(9) P. Virilio op p. 35
(10) P. Virilio, "Fahren, Fahren, Fahren...", Verlag Merve Berlin 1978.

LE REPOS DU GUERRIER

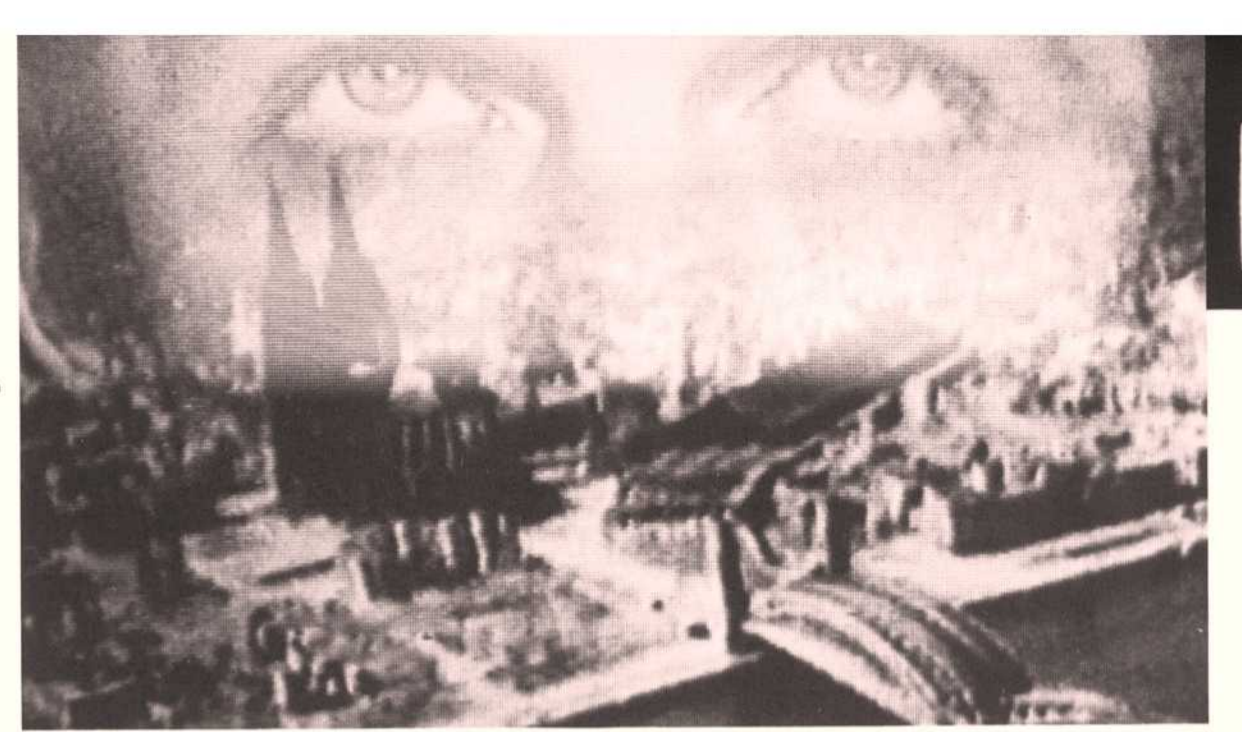
Vidéodoc : Quelle a été votre formation avant d'aborder la video ?
Klaus Vom Bruch : J'ai étudié au Cal. Arts pendant un an en 1975-1976. Puis j'ai suivi les cours de philosophie pendant 3 ans à l'Université de Cologne. Et j'ai finalement abandonné parce que trop passionné par mon travail en video. Pendant les cours, je me levais et me disais : "Ça y est ! J'ai trouvé !" et je courais à la maison. Pour moi, la philosophie a été un catalyseur de mes idées. Si on n'est pas trop académique, si on ne lit pas tous ces trucs qu'on vous indique, on peut y développer une certaine technique pour travailler ses idées, pour composer avec certains aspects de la pensée. C'est ce qui m'a intéressé le plus dans la philosophie.

— Vos travaux se présentent généralement sous forme de collages d'images d'archives entrecoupées d'auto-portraits. Qu'est-ce qui est à l'origine de ce choix ?

— Peut-être est-ce une question d'histoire de l'art en Allemagne. Si vous pensez à des gens comme Schwitters, ils utilisent également des matériaux bruts qu'ils transformaient. Pour moi, au départ, la raison pour laquelle j'ai utilisé des images d'archives était partiellement économique. La caméra couleur était très chère et je désirais travailler en couleur. J'aimais beaucoup la télévision couleur. Elle était à la fois plus sensuelle et plus réaliste. C'est pourquoi je n'ai fait que des bandes en couleur. La caméra coûtait le même prix que l'unité de montage; j'ai choisi l'unité de montage. C'est seulement quand j'ai eu une caméra que j'ai commencé à insérer des auto-portraits dans mes vidéogrammes.

— Quand êtes-vous apparu pour la première fois dans un de vos videogrammes ?

— C'était dans "Das Propeller-Band". Ça a été très difficile pour moi, j'étais



Klaus Vom Bruch

très effrayé à l'idée de m'insérer dans une bande. A l'origine, "Das Propeller-Band" était le support d'une performance conçue pour me piéger moi-même; me disant : "J'ai un horaire précis, je suis annoncé ce soir à 8 heures, je dois y aller". J'avais fait des performances avant, je connaissais leur effet psychologique sur moi. Donc, j'étais vraiment concentré et assis parmi le public. J'avais installé quatre moniteurs au plafond sur lesquels la bande défilait. J'avais mis la caméra près de moi et je commençais à insérer des plans de moi-même, assis parmi les gens. C'est la première fois que je suis apparu dans un de mes travaux.

— Dans vos dernières œuvres, "Tausende Küsse" et "Der Westen lebt" apparaît une autre personne. Dans "Der Western lebt" les scènes de guerre ont cédé la place à une locomotive en marche. Est-ce l'amorce d'une nouvelle direction dans votre travail ?

— D'une certaine manière, je voulais élargir le contenu. J'en ai également assez d'être le seul à apparaître sur la bande. Je veux m'écarter de cet élément narcissique. J'ai toujours pensé que m'introduire dans ces environnements technologiques destructifs confère à l'œuvre une qualité de vulnérabilité, alliant le problème technologique et le problème humain. Dans "Propeller-Band", il y avait ces soldats tournant l'hélice, mais la qualité de la condition humaine n'était pas assez claire, la machine était encore prédominante. "Der Westen lebt" a été conçue dans le cadre d'une relation avec une autre personne, qui peut être comprise comme une bagarre ou un baiser, on ne sait pas exactement. C'est en quelque sorte une "relation-piece" comme en font Marina et Ulay, par exemples... (rires). C'est pourquoi l'aspect formel est différent, la bande ayant été faite avec quelqu'un d'autre. C'est une video de mon amie Heike et de moi-même. Nous avons travaillé sur le titre ensemble, sur l' "image-processing", le montage. C'est le résultat d'un dialogue. Avant, je réalisais mes bandes moi-même, je n'en discutais pas. Quant à la locomotive, j'ai eu de longues discussions avec Heike à propos de ces éléments destructifs dans mon travail. Elle disait : "Oh... c'est terrible tout ce rouge autour de toi, tu devrais t'orienter vers des éléments positifs." C'est une sorte d'influence féminine d'une certaine manière.

— Mais vos préoccupations sont encore liées à l'énergie ?

— C'est pourquoi j'ai placé au début de la bande ce cercle magique, qui est comme une initiation. C'est un radar extrait d'un vieux film de John Wayne. Ça commence avec une couleur verte comme du poison. Il y a deux éléments, et il y a cette lumière entre ces deux éléments comme dans les lampes à arc. C'est une métaphore pour l'énergie. Alors vous pouvez commencer à bla... bla.. bla... deux personnes, deux éléments, l'énergie et la flamme qui surgit, etc... etc... (rires).

— Dans "Tausende Küsse", il y a aussi cette allusion répétée à Einstein.

— Oui, c'est en quelque sorte un commentaire, un peu comme le chœur grec qui dirait : "O.K., nous y sommes, on est allé jusque-là..." C'est une sorte de juxtaposition ironique d'une certaine manière et vous pouvez échafauder là-dessus tout ce que vous voulez.

— "Tausende Küsse" semble un travail un peu à part dans votre itinéraire. Ne serait-ce que par sa longueur et la profusion d'images utilisées. Y a-t-il des raisons spéciales ?

— "Tausende Küsse" est le résultat d'une commande d'une compagnie publicitaire qui désirait promouvoir le video-art dans le cadre d'une campagne beaucoup plus vaste. Les souscripteurs devaient recevoir une bande réalisée par un artiste. Nous nous sommes arrangés pour que Marcel Odenbach réalise une œuvre également. Ulrike Rosenbach et moi avons décidé de tavailler ensemble. Je ne voulais pas réaliser le projet seul, à cause de son importance. Il y a eu un travail énorme de préparation, ne serait-ce que pour rassembler les baisers; c'est Ulrike qui s'en est chargée. Elle a aussi réalisé les prises de vue où elle apparaît. Puis, nous nous sommes aperçu qu'il nous était impossible de travailler ensemble à cause d'attitudes différentes par rapport au temps et à la vitesse, et aussi à la video en général. Nos esthétiques sont radicalement différentes. J'ai donc terminé la bande seul et l'ai montée. J'ai essayé d'avoir une sorte d'anthologie des baisers de cinéma. J'ai aussi essayé d'avoir des baisers "populaires" car la bande était supposée être tous publics, dans le cadre de cette campagne pour un guide de télévision bon marché. Finalement, ça n'a pas marché. Les publicistes ont pensé qu'il y avait une information cachée qu'ils ne pouvaient pas voir (rires). Ils ont soupçonné quelque chose de vraiment dangereux. Et j'ai pensé : "Eh bien, Klaus, tu as réussi, tu leur a fait croire qu'il y a quelque chose qu'ils ne peuvent pas voir, mais ils le sentent." Et c'était très intéressant. Ils étaient vraiment effrayés et ils ont tout annulé.

— J'aimerais maintenant aborder le processus d'élaboration de vos travaux. Y a-t-il certains principes qui pour vous sont importants ?

— Je pars toujours du contenu et de l'intention, puis je trouve la forme et détermine l'équipement dont j'ai besoin. Si je le puis, j'achète toujours le matériel. J'ai réalisé que je devais me réveiller près de mon équipement. Là est toute la différence. J'ai travaillé au Canada dans un studio et je n'ai pas aimé ça. Vous êtes là pour quelques heures et l'artiste suivant attend. C'est une espèce de situation de précipitation... Je n'ai d'ailleurs pas une pléthore de matériel, le minimum dont j'ai besoin. Je ne suis pas tellement intéressé par un grand travail de caméra. Je veux dire par là, si vous avez un arbre enregistré sur une cassette, vous ne devez plus sortir et en filmer un. Si vous avez une centaine d'arbres différents enregistrés sur cassette, vous en trouverez un qui vous convient. J'aime sélectionner les choses avant de décider.

— La répétition des images, des sons joue également un grand rôle dans vos videogrammes ?

— J'ai été intéressé à la répétition depuis longtemps. J'ai l'habitude de dire : "Eh bien, mon père a une boulangerie et il manipule toujours les ingrédients et est toujours barbouillé de crème, etc... et j'ai toujours détesté le contact physique avec les ingrédients. Ici, avec la video, le processus de travail est contrôlé à distance (rires). Mais j'aimais quand même le fait que mon père prépare tellement de choses que j'aime, par exemple 40 croissants, qui se ressemblaient tous. La répétition dans mon travail a peut-être des rapports avec mon enfance. Une video-boulangerie, en quelque sorte. La situation est un peu celle d'une usine d'appartement, et comme dans une usine, le travail est répétitif. Vous avez ainsi cette relation à une certaine mentalité de production. La répétition a aussi à voir avec la magie, d'une certaine manière. Vous avez une certaine image qui vous attire et vous ne voulez pas en avoir une autre qui vous distrait à cause de sa différence, à cause du changement. Pour trouver la séquence d'à peu près 4 secondes de "Das Propeller-Band", j'ai regardé le film dont elle est extraite inlassablement et je ne l'ai pas remarquée d'abord et soudain, elle m'est apparue et je me suis dit : "Voilà le genre d'image dont l'appréhension est en qelque sorte magique", et j'ai beaucoup apprécié. La relation avec l'appareil de télévision est aussi importante. C'est comme un substitut pour un autel. La télévision est une sorte de nouvelle religion, dans un sens. Pensez que les magnétoscopes et les ordinateurs sont le produit de consommation numéro un pour le moment. Aussi, j'ai pensé qu'en utilisant les images un peu comme un fétiche, encore et encore, un message pouvait finir par en émerger. Il n'est pas nécessaire d'utiliser d'autres images car il vaut mieux répéter une image forte que la remplacer par une autre.

— Vous voulez dire que l'aspect formel a, en un certain sens, la consistance d'un message ?

— Oui, c'est quelque chose comme : "Ce qui m'attire peut attirer quelqu'un d'autre." C'est un peu la poudre de lait. D'abord vous avez le liquide, puis vous le transformez en poudre. Si quelqu'un d'autre ajoute de l'eau, il aura de nouveau le produit que vous aviez initialement. C'est comme ça que je pense mon travail : une espèce de cristallisation d'une situation, d'un système de pensée, qu'on peut reconstituer en faisant le chemin inverse.

— Utilisez vous l'ordinateur pour monter vos bandes ?

— Oui, depuis "Softy" et "Duracell-Band". Je relie l'unité de montage à l'ordinateur, avec la séquence d'images que j'ai choisie. Je programme le montage en déterminant le nombre de plans : disons 500 par exemple, et je décide que 10 à 15 devrait être par exemple d'une image plus long ou plus court. Parfois je fais du montage séquentiel, le plan se répète en se réduisant progressivement, puis s'allonge de nouveau. Je peux ainsi programmer un certain rythme à l'avance. Les inserts, autoportraits, par exemple, sont faits ultérieurement.

— Le son est-il très important dans votre travail ?

— Je pense que c'est le son qui donne à une bande sa dimension physique. C'est la première chose qui vous touche, ensuite seulement l'image. Aussi suis-je très consciencieux en ce qui concerne le son. Il a été trop longtemps négligé dans la video. Maintenant je peux travailler avec quatre pistes, donc avec beaucoup plus de précision.

— Quels types de sons utilisez-vous dans vos bandes ?

— Dans "Softy" et "Propeller-Band", j'utilisais le son original que j'avais un peu coupé. Maintenant je travaille avec des sons provenant de différentes sources. Dans "Tausende Küsse", l'un venait d'une séquence de film avec Marlon Brando que j'utilisais en boucle. Il y avait aussi une propagande russe, l'ouverture d'un chœur de soldats. J'ai utilisé Carmen Miranda et Franck Sinatra, et des combinaisons de sons. J'ai aussi extrait un "kiss" d'une phrase de Marlène Dietrich dans le film Angels "Why don't you give me a kiss ?", et j'en ai fait une boucle. Dans "Der Westen lebt", c'est Fred Astaire qui danse des claquettes, je l'ai remonté à l'envers et un peu changé. Mais ce n'est pas important de connaître la source, car ceux qui voient le videogramme pensent que c'est le son original d'une locomotive.

— Des projets pour le futur immédiat ?

— Je dois faire une tournée au Canada et une série de workshops. Je pense prendre les résultats de ces ateliers et les assembler en une bande. Travailler une partie à Toronto, puis une autre à Winnipeg, etc... et en déduire à la fin un vidéogramme qui soit ma propre expression. Une espèce d'interaction entre les problématiques des étudiants et les miennes. C'est le projet.

— Vous semblez de plus en plus intéressé par les "computer-graphics" ?

— Oui, mais je ne sais pas si je les intégrerai dans mes bandes. J'aimerais beaucoup le faire. J'y travaille encore, mais je dois d'abord me faire une idée à propos des images : ce qu'il est possible de faire, etc... C'est un peu comme un video-game interactif. Avec les "computer-graphics", c'est assez ennuyeux pour le moment, il se passe la même chose que dans les années 70 avec la video. Les gens

Klaus Vom Bruch, autoportrait


Klaus Vom Bruch : "Das Softyband" 1980
Photo : Lothar Schnepf

vous disent : "Oh je fais des computer-graphics aussi", comme si le médium était la seule chose importante. Je n'y crois plus. Ce n'est pas le médium qui est le message. J'en ai assez de ça. C'est une partie du message, parce qu'il vous dit quelque chose à propos de l'artiste, mais c'est tout. Le reste est complètement différent. Et maintenant les gens disent : "Oh Keith Haring fait aussi des "computer-graphics". J'en ai vu. Ce sont en fait ses dessins d'avant, transformés en "computer-graphics", c'est la même imagerie. Ce que j'essaie de sortir de cet ordinateur stupide, ce sont ses caractéristiques et ses limitations. C'est comme un discours sur le processus et sur la qualité de ce qu'il est capable de faire. C'est là la chose intéressante, et c'est ce qui définit les formes. Je ne veux pas dessiner de petits crocodiles ou des choses comme ça. Je veux découvrir ce que je peux faire à partir de cette facilité d'expression. J'ai, par exemple, un certain programme qui dessine quelque chose. J'en prend des parties avec un carré que je définis, puis je les répète, je les ampute, les oriente différemment, pour avoir une espèce de perspective tri-dimensionnelle, je les observe. Je pousse un bouton et je peux retourner aux étapes antérieures, je peux retravailler dessus, changer les couleurs, les bousculer. Comme dans mes videogrammes, revient l'aspect collage... C'est pourquoi je compare ça à un traitement de textes. C'est comme un texte que vous concevez avec un programme spécifique, que vous retravaillez. Il faut prendre en charge les accidents qui peuvent survenir et j'aime beaucoup les accidents parce qu'ils sont source d'inspiration. Quand on trouve quelque chose subitement... et qu'on peut le répéter. Ça n'est pas tout à fait comme jeter un œuf sur un mur... et puis voilà...

Propos recueillis par
B. Degroote

BERNARD DEGROOTE

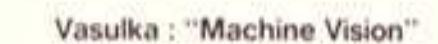
VASULKA: THE COMMISSION

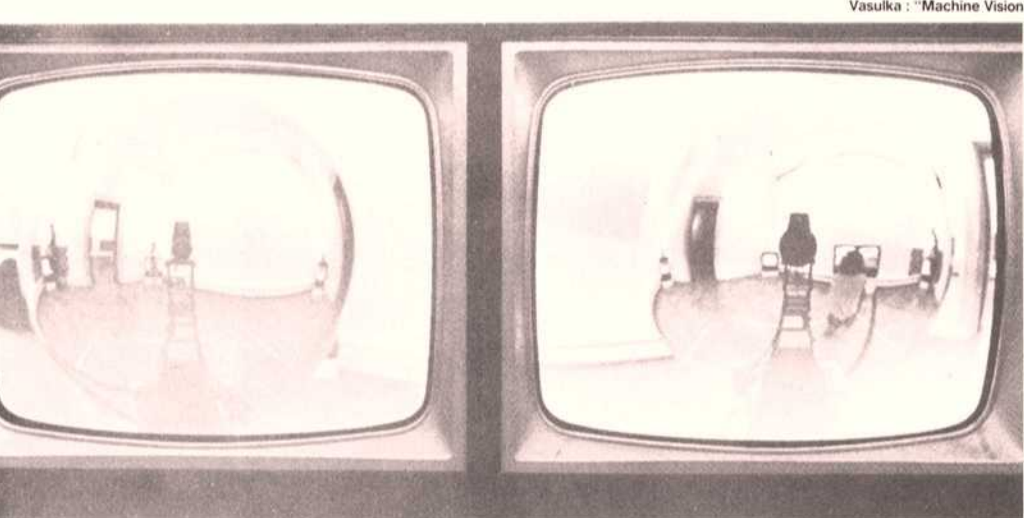
POUR UN FORMALISME EXPRESSIONNISTE

Steina et Woody Vasulka sont considérés généralement comme des pionniers de la video : le grand-papa et la grand'maman de l'art-video ironisait récemment le Standaard. Dans une interview accordée à Chris Dercon, ils ont bien voulu retracer les étapes de leurs recherches. Avec la réalisation de "The Commission" en 1983, Woody Vasulka signait sa première œuvre "narrative" qui pour lui n'est jamais qu'un pas de plus dans ses expérimentations.

"The Commission" est selon son auteur — Woody Vasulka — un opéra. C'est moins dans la tradition des siècles passés que dans la définition que livre Gene Youngblood, qu'il faut chercher la signification de cette appellation. " La pratique à laquelle je pense constituerait une fusion organique de l'image et du son en une seule unité, créée par un artiste unique écrivant et exécutant la musique, mais aussi concevant et réalisant les images qui en sont inséparables."(1)
Les premières visions de "The Commission" font naître un sentiment mêlé de fascination et de frustration. Fascination due à l'impression d'être confronté à une somme résultant de quinze années d'expérimentation du médium électronique. Frustration générée par l'impuissance d'appréhender l'œuvre dans sa totalité : seul le dixième émergé de l'iceberg est accessible aux tentatives analystes d'une critique dotée la plupart du temps des seules armes héritées d'une pratique des arts plastiques, du théâtre ou du cinéma. "The Commission" plonge au cœur même du langage électronique et rend nécessaire la connaissance des processus d'élaboration du vocabulaire des Vasulkas et ce qu'ils impliquent quant à la lumière, au temps et à la transformation de l'information visuelle en langage binaire. C'est pourquoi le présent article est moins une "critique" qu'une tentative de déterminer quelques axes de recherche, agrémentés de fragments d'analyse.
Les préoccupations actuelles de la video s'orientent vers ce que Jean-Paul Fargier appelle les "nouvelles fictions", et d'autres "de nouveaux types de narration". La conception de la structure narrative de "The Commission" est semblable à celle d'un programme d'ordinateur. Le contenu n'y a guère d'importance. Ce sont plutôt les relations qui existent entre les éléments du contenu qui sont signifiantes. Ainsi le rapport Berlioz-Paganini, matérialisé par une commande du dernier au premier, argument de "The Commission" n'a de valeur, aux yeux de Woody Vasulka, qu'en tant que situation archétypale mise au service d'un discours sur l'art, mais aussi sur le temps. A la limite, n'importe quel archétype aurait pu fonctionner dans le même dispositif.
Au delà du contenu, la force même que revêt chacun des éléments mis en présence dans le vidéogramme : passage des voix au vocoder, images déformées par les trucages électroniques, angles de prises de vues, est signifiante.
Discourir sur la signification de "The Commission" suppose l'analyse de trois champs sémantiques au moins : celui qui naît des rapports entre fiction et réalité, celui synchronique qui parcourt toute l'œuvre, celui diachronique qui envisage cette "collision des codes à l'intérieur même d'une "frame" selon l'expression de Youngblood.
Le premier champ : rapport fiction-réalité étant littéralement tissé dans la trame formé par les deux autres.
Programme d'ordinateur, la narration selon Vasulka n'est qu'un cadre à l'intérieur duquel s'inscrivent des données. C'est ainsi par exemple que Woody Vasulka n'a pas rédigé les textes de "The Commission". Il a préféré en laisser le soin à Robert Ashley (Berlioz) et Ernest Gusella (Paganini) provoquant par ce procédé un changement radical du statut de l'acteur déjà amorcé dans certaines productions théâtrales ou musicales américaines des années 60 (Living Theater, John Cage par exemple). Il est loisible de se demander ce qui a présidé au choix des "acteurs", peut-être simplement les relations que Vasulka entrevoyait entre Paganini et Gusella d'une part, Ashley et Berlioz d'autre part : fiction et réalité. Il est de toute façon intéressant de noter la différence d'attitudes des deux protagonistes par rapport à l'écriture de leur texte. Gusella s'est basé sur deux ans de recherches concernant la vie de Paganini. Ashley s'est plutôt attaché à faire entrer le personnage Berlioz dans son propre programme. De même Woody Vasulka n'a donné que des indications sommaires à Steina qui a réalisé les prises de vues : principalement l'angle de la caméra par rapport au sujet filmé. On retrouve dans ce procédé l'attitude qu'a le réalisateur par rapport aux machines et qu'il exprime à propos d'une de ses œuvres : "Par Artifacts je veux dire que je dois partager le processus créatif avec la machine. Elle est responsable de beaucoup trop d'éléments dans ce travail. Ces images viennent à vous comme elles viennent à moi — dans un esprit d'exploration."(2) Dans "The Commission", dans une certaine mesure, le processus créatif est partagé par les "acteurs" et l'opérateur. On ne sait si Vasulka considère les machines comme des hommes ou les hommes comme des machines. Ce qui l'intéresse de toute manière, c'est ce qu'ils ou elles peuvent lui apporter, non ce qu'il peut leur faire faire.
L'analyse diachronique devrait rendre compte du discours produit par la juxtaposition des différents codes au sein d'une même "frame" : traitement de la voix, texte, traitement de l'image, type de cadrage, angle de prises de vues, etc... Elle rejoint les préoccupations de "micro-time" qui sont au centre de la recherche de Woody Vasulka.
Dans la séquence de la morgue, le cadavre de Paganini, le corps de l'employé se prolongent en autant de filaments ouatés qui balaient l'écran horizontalement en formes imprécises : une combinaison des "wave forms" et de l' "horizontal drift" découverts par les Vasulka.(3) Ce traitement de l'image rend presque perceptible visuellement l'odeur de décomposition, est un commentaire sur la consistance même du cadavre, renforce le discours de l'employé de la morgue effectuant les mesures. Le traitement électronique de l'image vient dédramatiser par la spectacularisation le réel auquel se réfère la fiction.
L'étude synchronique de "The Commission" devrait envisager tous les éléments qui composent l'œuvre, séparément, pour rendre compte de leur évolution, des relations qui existent entre leurs différentes transformations. Faute de temps, mais aussi de références, l'analyse se limitera à quelques-uns de ces éléments. La relation Paganini-Berlioz, le lien entre les deux compositeurs sous forme d'une commande de l'un à l'autre, semblent jouer comme métaphore du passage d'un système à un autre. Passage d'un système musical à un autre d'abord : la musique de Paganini est encore teintée de classicisme et de baroque, celle de Berlioz a déjà un pied dans le vingtième siècle. Passage également d'un type de société à un autre. Entre les deux états, une discontinuité, un accident symbolisé par l'improbable don d'argent d'un artiste à un autre, une plaque tournante : pendant la remise de l'argent, les acteurs sont situés sur un plateau pivotant face à la caméra fixe.
"The Commission" est d'abord un discours sur le temps, un temps non linéaire dans la mesure où certains éléments sont présents dans le passé et vice versa. Cette coexistence d'éléments passés, futurs et présents n'est nullement aussi bien exprimée que dans la dernière partie de l'œuvre, dont l'image est digitalisée, et qui égrène son texte aux accents de nostalgie. La progression de la syntaxte électronique de l'analogique vers le digital peut être aussi perçue comme discours sur la transformation du système social. Paganini est réduit, une fois mort, à un ensemble de mesures opérées sur lui par un employé de la morgue. Jusqu'alors le traitement de son image relevait de l'analogie, comme le texte de Gusella était analogue à la biographie de Paganini. Berlioz, survivant à la fin de "The Commission" voit son image transformée en langage binaire.
Dans la dernière séquence, le lamento de Berlioz, l'image digitalisée, ressemble étrangement à un tableau pointilliste de Seurat. L'image habituellement appréhendée par notre ▶


Le repas des Vasulka


Vasulka : "Machine Vision"



système de perceptions renferme trop d'informations pour que nous puissions nous rendre compte des changements de réactions infimes par rapport à la lumière qui s'opèrent à sa surface. En réduisant l'information à un certain nombre de bits, et en laissant se superposer des images successives, le procédé digital des Vasulkas permet de prendre conscience des changements de couleurs infimes affectant un corps en mouvement. Le temps est rendu perceptible par le chatoiement des couleurs. Les bits d'information se superposent, s'annulent, se renforcent. Est rendu visible la remarque de Goethe dans sa théorie des couleurs : "Les couleurs ont une étrange duplicité et, si l'on me permet de m'exprimer ainsi, une sorte de double hermaphrodisme, une singulière manière de s'attirer, de s'associer, de se mélanger, de se neutraliser, de s'annuler, etc..."(4) L'utilisation spécifique de la décomposition de la lumière dans cette séquence, la comparaison souvent faite avec le pointillisme rendent applicable cette remarque d'Agnès Varda qui estime que "la luminosité correspond chez les Impressionnistes à une certaine idée du bonheur." "C'est sans doute parce qu'ils ont été parmi les premiers à mettre dans leur peinture cette intensité de l'instant, autrement dit la solarité comme expression du temps" ajoute Paul Virilio (5). Un bonheur, une sérénitude nostalgique, c'est l'impression laissée par la dernière séquence de "The Commission". Un bonheur qui s'associe à une vitesse vertigineuse. Plus loin que le cinéma, la video permet ici d'assister à la décomposition d'un mouvement, inscrit à raison de 60 images par secondes dans sa trame et perceptible non comme une continuité mais comme autant de discontinuités.

Le travail des Vasulka a souvent été taxé de formalisme. Woody déclare : "Au delà de cette recherche sur des structures d'images minimales, je peux apercevoir une structure plus large de conclusions narratives ou syntaxiques émergeant de ce travail."(6) et encore : "Parfois, j'ai ce débat intérieur pour savoir si mon travail est fondamentalement naturaliste ou fondamentalement formaliste. Je vois ces deux propositions comme contradictoires. Le formaliste est une personne qui insiste sur la suprématie de la structure, et qui utilisera toutes ses ressources et ses possibilités conceptuelles pour structurer un produit. Je crois plutôt que je suis un naturaliste qui va simplement trouver un nouvel outil et l'examiner. Et qui, en l'examinant, crée certaines structures."(7)

B. D.

(1) Gene Youngblood, A Medium Matures : Video and the Cinematic Enterprise, in The Second Link, Viewpoints on Video in the Eighties, Walter Phillips Gallery, 1983
(2) Steina et Woody Vasulka, History of Image-processed Video, in Afterimage, December 1983, propos recueillis par Lucinda Furlong.
(3) Voir interview des Vasulkas dans ce même numéro.
(4) Goethe, cité par Paul Virilio in Logistique de la Perception, Guerre et Cinéma 1, Cahiers du Cinéma, Ed. de l'Etoile, 1984
(5) Paul Virilio, op. cité.
(6) Woody Vasulka, in Afterimage, op. cité.
(7) A Syntax of Binary Images : an interview with Woody Vasulka by Charles Hagen, in Afterimages, Summer 1978.



LA PASSION DE LA RECHERCHE

Videodoc : Woody, tu as commencé par faire du cinéma et ensuite tu es passé à la video. Pourquoi ce changement brusque?

Woody Vasulka. Je suivais les cours à l'école de cinéma de Prague. On y attachait de l'importance au contenu, aux métaphores politiques uniquement. Ça nous éloignait complètement de la matérialité, de la réalité du médium en soi. Quand j'ai appris que ceci était fort apprécié aux Etats-Unis, nous sommes partis. Il y avait là toute une génération de metteurs en scène structuralistes et il y en avait d'autres qui mettaient l'accent sur le processus et le matériel. En très peu de temps j'ai été tout à fait conquis. J'ai rejeté toute forme de narration symbolique ou de contenu métaphorique. A Prague, il fallait travailler avec des codes culturels inébranlables qu'il fallait appliquer à une espèce d'idéologie. Aux Etats-Unis je peux travailler avec des choses, telles que les "frames", la tonalité, la lumière et le mouvement. Plus tard se sont ajoutés à cela, les sons électroniques, la video et l'ordinateur.

— Mais, en Tchécoslovaquie, il y avait quand même également un mouvement expérimental d'animation?



W.V. OK, les films d'animation étaient fabriqués manuellement. Je ne possédais ni le talent ni l'intérêt pour faire des images avec la tête et les mains. J'étais seulement intéressé par l'image photographique. Mais quand nous avons appris à connaître la video à New York, un terrain encore tout à fait vierge à ce moment-là, mon intérêt s'est vite déplacé de l'image photographique vers les synthèses d'images. Nous n'étions néanmoins pas attirés par le "look", le côté esthétique des images, mais par ce qu'il y avait derrière elles. Qu'y a-t-il à l'origine des synthèses d'images, comment contrôler l'image, voilà l'objet de notre recherche video.

Steina Vasulka. Woody appelle cela "contrôle", moi je dirais plutôt "performance de l'image". Tout mon travail est centré sur le système de performance. Je montre ce que la machine voit : "Machine-Vision". Sur le même plan que Woody qui affirme ne pas être intéressé par l'animation manuelle, moi, je ne suis intéressée que par le temps réel : je ne peux pas travailler avec du temps non-réel. Cela provient sans doute de ma formation musicale. Tout mon travail est construit autour de cette seule idée : mettre en branle un système et puis le laisser fonctionner. Je peux élaborer tous les paramètres à l'avance, mais une fois qu'ils sont là, j'estime que je ne peux plus rien y changer.

W.V. L'important là-dedans, c'est que le matériel peut créer sa propre phénoménologie. Cette phénoménologie doit pouvoir concurrencer ou plutôt s'appliquer au théâtre, au cinéma, à la littérature et à la musique. Si on est convaincu de cela, tout un monde de possibilités s'ouvre. On devient également beaucoup plus précis. On se dirige alors vers quelque chose comme un langage et je suis d'avis qu'il faut s'éloigner du système de fonctionnement en soi. Quand Ed Emshwiller a créé son cube digital à Sunstone, cela est devenu en quelque sorte une image-clef pour toute une nouvelle gamme d'images. John Sanborn et Dean Winkler ont utilisé son cube dans "Act III", comme image-clef pour un système multi-narratif. La différence consiste en ce que Emshwiller a travaillé pendant 40 jours à cette seule séquence, tandis que celà n'a coûté que quelques minutes à Sanborn et Winkler.

— Est-ce qu'on peut parler d'une histoire de la "synthèse d'image" ? Est-ce que celà a à voir avec la sub-culture industrielle aux Etats-Unis?

S.V. Quand nous avons découvert le "feed-back", nous avons cru que nous étions les premiers. Mais tout le monde a inventé en même temps le "feed-back".

W.V. Le "feed-back" a été le premier pas. C'est la première image qui est phénoménologiquement unique en video. Quand on place la caméra devant le moniteur, celà provoque une résonnance interne au système. Donc encore une fois : système de fonctionnement. Il n'y a pas de différence plus grande entre le cinéma et la video. "Feed-back" a été le premier pas vers la représentation électronique.

S.V. Les "white middle-class rebels" trouvaient ridicule ce que nous et les autres faisions. En ce temps-là, il fallait emporter la caméra-video portative à l'extérieur pour sauver le monde. Il fallait clouer le bec à Walter Cronkite et montrer la vérité au public. On n'acceptait pas que nous nous occupions seulement de feed-back. Nous étions par conséquent enchantés de rencontrer des expérimentateurs comme Erik Siegel et Stephen Beck.

— Est-ce que l' "image-processing" n'était pas un phénomène propre à la Côte Ouest?

S.V. Nous croyions effectivement que tout se passait sur la Côte Ouest, mais quand nous avons atterri là en 1972, nous avons constaté que ce n'était pas le cas.

— Est-ce que le feed-back n'avait pas également à voir avec le "flower-power"?

W.V. En effect, le "feed-back" était devenu la nouvelle métaphore de toute la culture américaine alternative. Le feed-back était mis sur le même pied que l'invention du feu. C'est dans ce sens que le "maître du feed-back", Skip Sweeney, l'a appliqué sur la Côte Ouest. La Côte Est était beaucoup plus engagée socialement et politiquement. Les gens du "Global Village Theory" s'occupaient également de feed-back. Mais ils l'employaient beaucoup plus dans un contexte socio-critique et thérapeutique. Pourtant la véritable polarisation survint seulement quand les galeries découvrirent le video-art ou en créèrent. Cela a donné naissance à deux mouvements, l'un social, l'autre esthétique. Ce qui a été également important pour la video c'est l'émergence vers la fin des années soixante d'un système de financement.

— Qu'est-ce qui est venu après le feed-back ?

W.V. Quand on parle d' "image-processing", il y a d'abord l'audio-synthèse. Le monde de l'audio possédait déjà des systèmes générateurs de sons. Sur ce terrain, on disposait déjà également de toute une gamme de moyens de contrôle. A ce moment-là, les expériences de Stephen Beck étaient de la plus grande importance pour nous. Il faisait du travail de pionnier avec les fonctions premières du contrôle-video. Pour la video comme pour l'audio-synthèse, le voltage est le premier moyen de contrôle. Le travail de Stephen Beck était fondamental à ce stade. Erik Siegel survint au même moment avec ce genre de choses.

S.V. Notre premier matériel video consistait essentiellement en audio-synthétiseurs. Depuis le début il était clair pour nous qu'il n'existait pas véritablement de matériel video pour faire de l'image-processing.

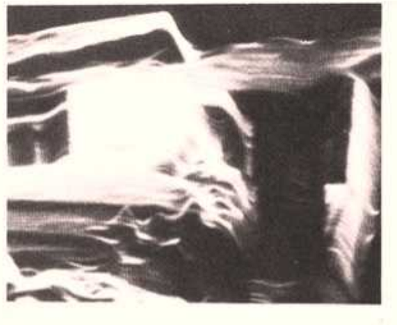
W.V. Nous nous rendions compte que la forme de base était la même pour l'audio et la video : les ondes. Le "wave-form generator" était pratiquement le même pour l'audio et la video. Nous étions donc en mesure d'envoyer ou de générer des images par le biais de signaux-audio. Les différents arts avaient déjà depuis longtemps essayé d'unifier son et image, avec nos instruments nous étions enfin en mesure d'atteindre une véritable harmonie.

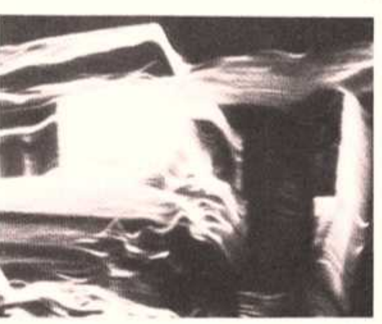
— Le fait que Steina était musicienne a-t-il eu une influence sur votre travail ?

S.V. J'en suis convaincue, mais ce qu'il y a de drôle c'est que Woody était beaucoup plus occupé par le son, tandis que moi je m'occupais beaucoup plus des images. Il faut comprendre également qu'à l'époque j'étais en train de rompre avec tout un passé classique, je ne m'occupais pas du tout de musique nouvelle.

— Qu'est-ce qui est venu après le "feed-back" et le "wave-form" ?

W.V. Les images de film bougent toujours verticalement, comme l'image TV. Ce mouvement vertical est devenu tellement commun qu'on ne réalise plus qu'il est fonction du temps. Le mouvement horizontal et son contrôle nous ont donné de nouvelles idées. J'ai compris que le temps existait de façon autonome en video. Nous avons compris que le temps définit la position des images. La question était donc de fabriquer du temps.









Vasulka : "Horizontal Drift" : Reminiscence août 74 et C. Trend Octobre 74




Steina Vasulka : œil humain, œil de la caméra




Vasulka : "The Commission"

S.V. On est habitué à l'idée qu'à la télé chaque image apparaît successivement. Cela n'est évidemment pas le cas, l'image-TV est continue dans le temps : il y a perpétuellement un point en mouvement.

— On ne sent pas les ciseaux comme au cinéma.

W.V. En effet, il s'agit plutôt d'une élaboration mentale.

— Est-ce la raison pour laquelle une image-video semble plus réaliste qu'une image de cinéma ?

W.V. Il y a une grande confusion sur ce qui rend les choses visuellement convaincantes ou sur ce qui représente le mieux la réalité. Cet honneur a d'abord échu à la photographie, ensuite au cinéma et maintenant ce serait la video qui reprendrait la vérité et l'immédiateté de l'image. Je crois que tout cela n'est qu'une construction sociale et culturelle.

S.V. L'important c'est que la TV c'est du temps. C'était, pour Woody qui venait du cinéma, quelque chose de tout à fait nouveau. Pour moi celà référait de nouveau à la musique, parce que la musique n'existe pas en dehors du temps. Dès que le temps s'arrête, la musique s'arrête. C'est la raison pour laquelle j'ai toujours besoin de mouvement.

W.V. Moi, je suis seulement intéressé par le "micro-time", la signification du temps dans un "frame". Cela est encore plus important quand on utilise des codes binaires pour localiser un point dans l'image. Steina emploie beaucoup plus des images-caméra, pour elle, il s'agit dirais-je de "macrotime". Le mouvement c'est la perception, il ne s'agit pas de "temps locatif". Toute la "Machine Vision" marche pour ainsi dire dans l'espace, ce que la machine voit est le résultat du mouvement dans l'espace. C'est également dans cette optique qu'il faut situer ses travaux sphériques.

S.V. Woody est complètement absorbé par ce point unique qui bouge. Cette sorte de "machine stuff" m'intéresse beaucoup moins. C'est pourquoi nous avons décidé en 1974 de travailler plus ou moins séparément. C'est alors que j'ai commencé à faire virevolter les caméras. Je désirais faire des choses plus spontanées.

W.V. L'œuvre "C Trend" a été le premier grand clivage. Mais nous travaillons toujours ensemble. Steina a fait par exemple le travail de caméra pour "The Commission". Elle joue de la caméra comme si c'était un violon. C'est une symbiose intéressante, car je suis totalement sceptique quand il s'agit de caméra. J'essaie de me tenir à l'écart des caméras, je les emploie uniquement parce que je ne dispose pas du matériel adéquat ou des connaissances pour synthétiser moi-même la réalité.

S.V. Je ne me permets pas de regarder dans le viseur. Je refuse même d'en placer un sur mes caméras. Je montre ce que la caméra voit, ce que les machines voient. Dans ce but je fabrique également des engins spéciaux, qui peuvent, par exemple, faire pivoter la caméra à 360. A aucun moment je n'interviens pour corriger l'image, de la même façon je fonctionne dans le cadre du temps réel. Je ne crois pas qu'il soit tellement important de montrer ce que nous voyons. Je suis d'avis que notre vision sur les choses n'est pas très intéressante. Je me révolte contre la dictature du caméraman.

— Pourquoi mets-tu l'accent, comme dans "Summer Sault" sur la physicalité ? C'est comme si tu revenais constamment à la vie même?

S.V. Ce n'est pas une décision a priori, mais c'est ce qui m'attire.

— Ces derniers temps Woody s'occupe uniquement d'images digitales ?

W.V. Je l'ai déjà dit, je suis seulement intéressé par ce que fait l'image. Dans ce sens, le "wave-form" était très important pour moi. J'ai été surpris par le fait qu'on pouvait obtenir n'importe quelle onde par l'interaction des trois formes d'ondes de base : le carré, le sinus et le triangle. Quelque chose comme le méta-matériel. Je suis constamment à la recherche d'autres manières de produire des images. L'image n'est que la vérification de cette recherche. Ce qu'il y a de plus fascinant pour moi c'est la confection de modèles d'images. Cela devient un langage. A l'aide des machines digitales il y a moyen de codifier et de stocker chaque point de l'image. C'est un système binaire qui représente tout : l'intensité, la tonalité, l'emplacement, la couleur et toutes les permutations possibles. On obtient quelque chose comme une table de chiffres et ces chiffres sont interchangeables. Cela signifie par exemple qu'on peut remplacer la couleur par le son, ou la couleur par le mouvement, etc. Les possibilités sont innombrables. Tout devient code et l'organisation de ces codes est ce qui compte.

S.V. Avec de tels systèmes binaires il y a donc également moyen d'imiter des formes naturelles.

— Cela me semble horrible. L'image remplacerait la réalité ?

W.V. Je ne crois pas qu'il existe une seule réalité. Il existe d'autres mondes, comme celui des mathématiques par exemple, qui est tout aussi réel. Mais de ce fait, je rejette également l'idée par laquelle seule la camera obscura aurait notion de la réalité. Ceci n'est qu'un artefact culturel. Steina se révolte contre l'œil. Moi, contre cette notion unique de la réalité que Hollywood et d'autres systèmes culturels nous imposent.

— Quelle est la fonction de la couleur dans votre travail?

W.V. Nous devrions en fait travailler en noir et blanc comme dans "Artefacts". La couleur n'a pour moi aucune signification, parce qu'on l'a superposée sur le système noir et blanc de façon totalement arbitraire.

S.V. Dans mon travail c'est tout à fait empirique. Je trouve une caméra bonne et une autre pas, parce que je préfère le jaune et le bleu. Mais en fait nous sommes incultes au niveau de la couleur. Ce n'est pas comme les peintres qui savent très bien ce qu'ils veulent.

— Dans "The Commission", Woody introduit une syntaxe visuelle sur base électronique, mais d'autre part il retourne à la captation de la vie par la caméra et au 19ème siècle ?

W.V. J'étais à la recherche du sujet le plus banal possible pour une histoire. Je trouvais que la relation entre Paganini et Berlioz était la plus adéquate, parce qu'elle contenait également un certain nombre d'aspects de la culture actuelle : par exemple, la contradiction entre une star du rock 'n roll et l'intellectuel quelque peu esseulé, mais également la problématique du système de financement de l'art. J'ai décidé que l'histoire de Paganini et de Berlioz en serait le véhicule pour -disons - un exercice. Ce que je voulais en fait, et ce qui n'a pas complètement réussi, vu le succès de cette œuvre, c'est rechercher une nouvelle syntaxe visuelle. J'ai donc choisi une histoire extrêmement simple, pour que le spectateur s'attarde surtout sur la réalité électronique (*). L'histoire devait devenir le produit des instruments. Seul le plus artificiel m'intéresse, pas le plus naturel. Le public et les critiques ont surtout assimilé la dimension dramatique de "The Commission". Dans la prochaine œuvre j'utilise un dialogue entre Lénine et Trotsky. Par la position des images et du mouvement, je vais essayer de prouver qu'il existe une représentation visuelle de l'actuel, du passé et du futur. Les images sont en effet très primitives et imprécises quand il s'agit d'identifier le temps. Mais maintenant je veillerai à ce que le spectateur ne se perde pas dans la trame dramatique de mon œuvre. Tout ce remue-ménage autour de "Commission" n'était certainement pas voulu de ma part. Je dois faire plus attention...

Propos recueillis par
Chris Dercon

Littérature sur Woody et Steina Vasulka : L. Furlong, Notes toward a history of imaged-processed video, Woody and Steina Vasulka in After Image December 1983

(*) Woody Vasulka parle également de "neutraliser la réalité, de mettre la confusion dans la réalité" et ensuite "de dé-dramatiser l'histoire".


Eddy Luycks : "Comment dire" portrait d'artiste

MONTBELIARD "PAYSAGE IMAGINAIRE" GREVE, TREVE OU REVE

JEAN-PAUL TREFOIS

La production belge francophone n'est pas passée inaperçue à Montbéliard : 7 bandes sur 56 sélectionnées par la compétition, 4 primées à l'un ou l'autre titre. Les 7 bandes retenues étaient certainement représentatives de la création video actuelle dans notre communauté. Elles témoignaient toutes d'une grande ambition dans le choix des sujets et d'une réelle maîtrise de l'expression video, remarquées par le public et par le jury du festival.

Cette sélection comprenait une œuvre classique d'un pionnier de l'art video traditionnel, Jacques-Louis Nyst, une intéressante proposition de documentaire-fiction de Richard Kalisz, une tentative de renouveler le "portrait d'artiste" par Eddy Luyckx, et surtout deux remarquales approches documentaires de Jean-Claude Riga et de Nicole Widart.

UNE INTERROGATION "VISUELLE"

Le premier prix du festival aurait pu être attribué à **Paysage Imaginaire** de Nicole Widart. Cette video a été réalisée à l'occasion des mouvements de grèves des sidérurgistes wallons et produite par l'une des deux télévisions communautaires liégeoises, Canal Emploi, qui l'a diffusée dans son magazine hebdomadaire.

Paysage Imaginaire est cependant très éloigné des reportages ou des documents présentés par les télévisions, même communautaires. Sa profonde originalité est d'allier à une démarche documentaire un regard personnel sur les événements et une interrogation sur le langage visuel. L'auteur mêle et oppose deux univers : celui des illusions d'une industrie dont il ne reste qu'un paysage préminitoirement abandonné. Les images-clichés des fulgurantes coulées d'acier contrastant avec les réseaux tubulaires archaïques cheminant sur le terrain des usines, comme le décrivait Jules Verne dans "La Cité d'Acier", dont des extraits sont lus et ânonnés par des voix enfantines. Présence de l'enfance dans cet univers d'hommes et d'acier; présence aussi de la douceur nostalgique de l'enfance et de la dureté tout aussi nostalgique des ouvriers en lutte.

VIDEO BELGE EXEMPLAIRE

Cette bande refuse les procédés télévisuels classiques comme l'interview, le gros plan, le zoom, le commentaire explicatif. Son montage, relativement statique, traduit sans doute la réserve de Nicole Widart à l'égard de l'émotion que peut susciter les événements évoqués. Pas de fausses mises en situation, ni de dialogues reconstitués, ▶

JE NE SAIS RIEN, MAIS JE LIRAI TOUT.

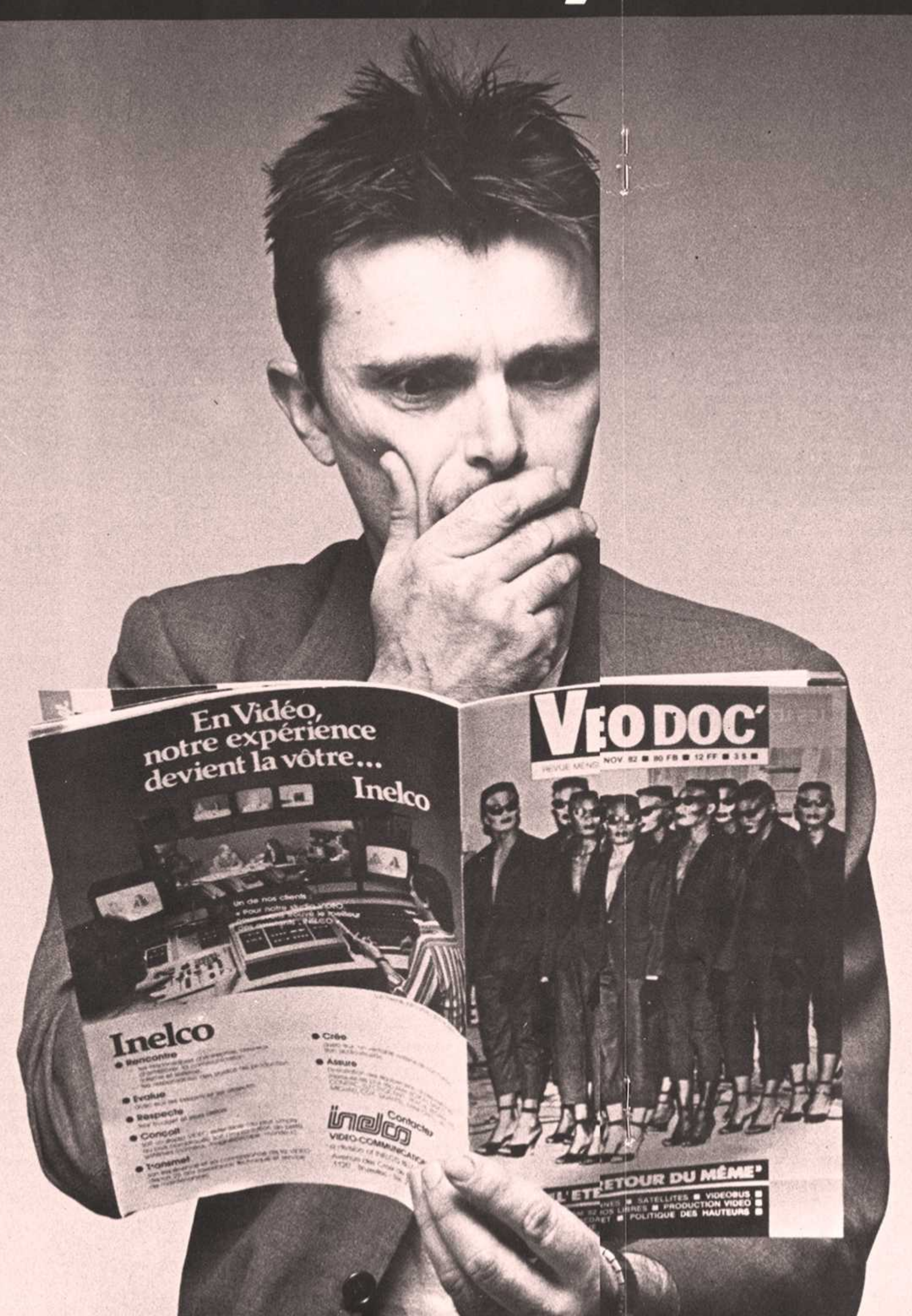


PHOTO JOHN VINK

BRAVO !

Il n'est jamais trop tard pour s'abonner. Chaque mois dans Videodoc, les dernières nouvelles du match RTL-RTBF, des analyses et des reportages, l'évolution des media, les démêlés des radios libres, la mouvance des écrans, l'art de la vidéo, la vidéo du cinéma, le cinéma de la télé, la télé du public...

VIDEO DOC'

rue Marché aux Peaux, 2a 1000 Bruxelles Belgique

Nom/Prénoms ....

Adresse ....

Je verse1000FB au compte d'Edimédia 068-0939300-76 (Crédit Communal de Belgique
France 150 FF. USA et tous pays étrangers 50 $

Date .... Signature ....





Colloque du troisième jour : (de gauche à droite) : Don Foresta, Jean-Paul Fargier, Woody Vasulka et Anne-Marie Steint

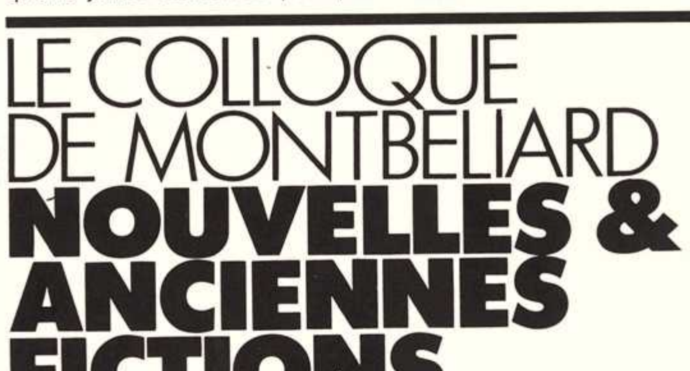
ni de tentative inutile d'introduire les dispositifs fictionnels. A tout moment on sent le regard d'un auteur, non pas celui qui interprète ou rationalise, mais le regard qui renvoie aux mythes désormais fragiles et réversibles de l'histoire et de la futurologie.

Paysage Imaginaire prend en compte avec intelligence la culture cinématographique. L'influence de Godart n'est peut-être pas absente mais il ne s'agit jamais d'imitation.

Cette video est l'exemple même de ce qu'une jeune réalisatrice peut produire aujourd'hui en dehors de l'industrie du cinéma ou des circuits de télévisions officielles. (Danielle Jaeggi nous avait donné, l'année dernière, un autre exemple magistral avec **Tout Près de la Frontière**).

La video de Nicole Widart n'est probablement — certainement — pas l'exemple modèle des télévisions communautaires belges. Mais nous voulons y voir, sans polémique inutile, la progression d'une réflexion sur l'expression visuelle dans ces institutions.

J.P.T.



ERIC DE MOFFARTS

LE COLLOQUE DE MONTBELIARD
NOUVELLES & ANCIENNES FICTIONS

Jean-Paul Fargier (1), l'animateur du colloque de Montbéliard sur les "nouvelles fictions", a écrit dans le catalogue un texte d'introduction intitulé "De la trame au drame". Il y posait surtout deux questions : est-il possible que la video tende vers la fiction, vers le drame, sans continuer à se préoccuper des aventures formelles de la trame ? Et peut-on encore parler de l'art video en terme de "spécificité", de recherche formelle du médium sur le médium ?

Le colloque a abordé ces questions (en y apportant déjà une réponse) : par une comparaison de l'évolution de la video et des autres médias : arts plastiques, photo, cinéma, théâtre, littérature et même opéra.

Il est symptomatique qu'aucun intervenant n'ait voulu cloisonner la video; comme si son histoire, aussi courte soit-elle, avait déjà été vécue dans d'autres vies, par d'autres médiations...

LA COMPLEMENTARITE DES MEDIA

D'après Jean-Marie Piemme (2), *"l'idée que les media inter-réagissent les uns sur les autres a très bien été exprimée par Walter Benjamin qui, au lieu de se demander s'il allait condamner le cinéma (issu de l'industrialisation) ou s'il allait l'absoudre, a préféré se demander en quoi la reproductibilité désacralise l'œuvre d'art, ce qui est une bien meilleure question puisqu'elle s'intéresse aux rapports entre les media plutôt qu'à ce qui les distingue (...)*

La montée des images ressemblantes a libéré un certain nombre de potentialités ailleurs. La montée de l'image cinématographique a probablement permis à la photographie d'évoluer. De même, la généralisation de la télévision a pris sur elle la notion de vraisemblance naturaliste existante et a libéré le cinéma pour des retours à l'artifice."

Le second jour du colloque, Raymond Bellour (3) a également dit que *"la fiction n'est pas un genre, c'est un mode d'être".*

Il était important de ne pas enfermer d'emblée la fiction video dans une définition stricte, de reconnaître en elle, comme l'a fait Jean-Paul Fargier, une complémentarité de l'ancien et du nouveau, du récit de tradition narrative et des images digitales.

Pour Anne-Marie Duguet aussi (4), *"les nouvelles fictions ne sont peut-être pas si nouvelles que ça.(...) Si les artistes video n'ont pas pu, ou pas voulu les contourner, c'est peut-être parce qu'elles sont incontournables.*

Michel Klier dit que toute image contient une histoire, que la narration ressurgit toujours, (...) ne fût-ce que par réflexe d'identification du spectateur.(...)

RECREER UNE POSSIBILITE

Ce réflexe est l'occasion d'un travail sur l'activité même de la perception, sur le fonctionnement de la vision. Je pense aux videos de Bill Viola, qui relèvent de toute une phénoménologie de la perception. Ce qui se joue dans les distorsions de la durée, c'est le procès de la figuration, c'est la genèse de l'image."(5)

La fiction, dit Raymond Bellour, est surtout le résultat d'un jeu des corps et du décor.

Le corps de l'image s'obtient par le morcellement des corps, par des abstractions, des superpositions, des juxtapositions,... qui sont des embryons de récits et des *"embrayeurs"* de fictions.

L'image video est animée par une volonté d'échapper au réalisme de la représentation et au régime de croyance du récit. La fiction vidéo refuse les lois auxquelles obéit le récit; c'est une *"fiction à choix multiples"*, selon l'expression de Danièle Jaeggi (6).

"Il faut, dit aussi Jean-Luc Godard, non pas créer un monde, mais créer la possibilité d'un monde. La caméra fera ce travail,... rendra ce possible probable, ou ce probable possible plutôt... Ce qu'il faut, c'est créer une probabilité dans le scénario."

"Happenstance" (83) de Gary Hill

"Anthem" (83) de Bill Viola

L'IMAGE VIDEO ET LA RELATIVITE

Cette notion de **probabilité** n'est pas sans rappeler, ce qui était le thème du colloque du troisième jour, les rapports entre la théorie de la relativité et la video, ou plus précisément entre **la physique des quantas et les effets digitaux.**

Don Foresta (7) a introduit le sujet en insistant sur l'importance, dans ce domaine, de l'œuvre de Duchamp :

"Duchamp, autour des années 1910-1912, se préoccupait déjà de la notion de relativité, au même moment qu'Einstein et en utilisant le même modèle théorique dans sa peinture du "Jeune homme triste dans un train" (1911)."

Il a directement contribué à introduire la probabilité dans l'observation des phénomènes physiques, notamment dans un de ses "verres" : *"A regarder (l'autre côté du verre) d'un œil, de près, pendant presque une heure" (1918).*

"En video, dit encore Don Foresta, *on a une vision du monde proche de celle de la matière.(...)*
On fragmente l'existence, on crée une réalité non-linéaire faite de montage, et dont le temps devient un corps, une dimension totalement plastique."

Paul Virilio (8) dit aussi que la notion de dimension au sens physique est complètement dépassée : *"On ne peut plus fonctionner avec des dimensions entières.(...) En réalité, il n'y a de dimensions que fractionnaires. Le cinéma, le découpage, le montage, c'était déjà la dimension du réel. La chronophotographie de Marey aussi. C'est ça dans la perception. Et pas seulement dans la géométrie. La perception est séquentielle. Il n'y a jamais eu de perception entière. L'idée de l'entier est une idée philosophique aberrante."*

L'espace est en fait indissociable du temps. Il faut tenir compte de la subjectivité de chaque observateur, c'est-à-dire de sa temporalité propre, pour étudier des phénomènes relatifs.

C'est ce temps que la peinture, la photo, le cinéma, la vidéo... ont tenté d'explorer. Si l'image video, dit Jean-Paul Fargier, est souvent travaillée comme un son, c'est parce que le son est plus proche de cette "mesure" du temps. L'image ne se situe plus exclusivement dans la discontinuité de l'espace ou dans la continuité du temps, mais à un point intermédiaire d'articulation musicale, d'émergence de la fiction par la probabilité du récit; un point d'avant le visible, d'antichambre claire.

Le rythme, la pulsation, dans "Anthem" de Bill Viola, ou dans "Happenstance (Part of many parts)" de Gary Hill, instaurent un dialogue qui ne concerne plus seulement l'image, mais aussi ce qui précède l'image.

La fiction video n'est pas un langage abouti, elle ne résoud pas le paradoxe de la continuité et de la discontinuité, du digital et de l'analogique en un signe de communication univoque. Le récit fictionnel, dans ses ambiguïtés, devient solidaire de sa forme. Le contenu est pleinement exprimé par le médium.

L'ORDINATEUR ET LA FICTION

Woody et Steina Vasulka (9), par leur exploration systématique des images digitales, ont précisé les termes de cet autre langage.

Ils ont quitté la trame cinématique, et l'ont organisée *"en espace narratif à plusieurs niveaux en traitant les événements simultanément.(...) L'image et sa nouvelle syntaxe ont rendu possible une représentation tri-dimensionnelle contenue dans la mémoire de l'ordinateur, comme un **objet numérique**, visible de n'importe où, de n'importe quel point de vue. (...)*

Les trois synthèses, la photographie, le cinéma et la video, utilisent la lentille comme un "trou d'épingle" par lequel passe la lumière et se forme l'image. Ces systèmes ressemblent à notre propre système de vision, ils le redoublent."... et, à force de nous "faire voir" les choses, dit Woody Vasulka, ils pourraient même abolir notre perception. Tandis que l'ordinateur, de façon inattendue, réagit contre cet "impérialisme perceptuel" et propose de nouvelles formes de narration :

Dans la video analogique, le contrôle est quelque chose de très flou, vague, approximatif, on ne peut que rarement répéter certains effets. D'où l'intérêt de l'ordinateur pour programmer ces effets..." (10).

"L'ordinateur n'a pas de conscience, c'est une scène vide sur laquelle un théâtre peut être construit.

Chaque opération, comme le mouvement de la caméra, le cadrage, la mise au point... peut être rationalisée jusqu'à "l'obscénité". La couleur, le mouvement, la perspective, les acteurs... doivent être composés à partir de nombres (...)"

"THE COMMISSION" : UN LANGAGE BINAIRE

Le code binaire qui traite numériquement chaque objet donne une liberté qui permet de *"se passer des références culturelles..."* ce qui n'empêche pas Woody Vasulka, dans "The Commission", de faire appel à des personnages, de créer une action, une intrigue même, entre Paganini et Berlioz. qui ne va pas se jouer de façon classique, mais avec toute la précision d'un rapport lui-même très codé :

"Ces deux personnages, Paganini et Berlioz, sont un peu des archétypes



olloque du quatrième jour : (de uche à droite) : Danièle Jaeggi, Jean-Paul Fargier, Jean-Marie Piemme et Chris Dercon

de notre monde contemporain. Paganini a été la première vraie star, et Berlioz plutôt son contraire, un intellectuel fasciné par le phénomène Paganini.
Il y a eu une relation très codée entre eux qui a été en fait la seule aventure intellectuelle de Paganini. Lorsque celui-ci remet la commission à Berlioz, (...) il pose un acte symbolique qu'Ernest Gusella et moi-même nous avons voulu explorer et ***rationaliser.*** *(...)*

Je cherchais vraiment (pour le scénario de "The Commission") un thème par lequel je pourrais exercer certains concepts. Mon but était simplement de prendre une image avec la caméra et de la transposer à un niveau où elle pourrait assumer son caractère électronique... comme un son."

LA PERTE DE LA REALITE ET LA FICTION

Le quatrième et dernier jour du colloque était consacré à **La fiction video au rendez-vous de toutes les modernités.**

Son, musique, arts plastiques, théâtre, opéra, littérature... toutes les formes existantes concernent la video, contribuent non pas à son éclatement, mais à une unité bien plus profonde par **la diversité des variations narratives qui recomposent une fiction.**

Il ne faudrait d'ailleurs peut-être plus parler exclusivement de "fiction", mais également, comme Chris Dercon (11), de parodies, d'artifices, de représentations et de médiations autonomes, d'un *"monde qui ne vit que d'être photographié, filmé et retransmis sur des écrans",...* un monde dont parle aussi J.-L. Borgès où *"les images et le texte imprimé avaient plus de réalité que les choses elles-mêmes. Seul ce qui était publié était vrai. Esse est percipi (on n'existe que si on n'est photographié), c'était là le début, le centre et la fin de notre conception du monde."* (12)

"En 1977, dit Chris Dercon, Douglas Crimp, critique d'art à la revue October, organisait l'exposition "Pictures" à New York. Il constatait que, dans le travail de plusieurs artistes new yorkais, dont Jack Goldstein et Cindy Sherman, la relation entre la reproduction et l'objet reproduit s'était totalement estompée.

Les tableaux de Goldstein ne sont plus des images de la réalité. Les photos qui lui servent de modèles (des documents de guerre) esthétisent et objectivent la violence. Il y a une indifférence du document photographique qui rend cette représentation autonome.

En video, les travaux de Patrick Prado et Alain Bourges sont marqués par cette perte de la réalité. On peut aussi se demander à propos de "L'Orage" de Dominique Barbier : "est-ce une guerre, un bombardement ou un feu d'artifice ?"

On se trouve dans une situation paradoxale où la connaissance n'est possible que par un véhicule technologique. On a complètement perdu l'expérience du réel.
L'artiste amplifie l'artificialité de ses images.
L'effet visuel n'est pus gratuit, mais prend un caractère politique et même éthique.

Dans ce sens, Cindy Sherman fait également référence à des affiches de cinéma, des feuilletons de télévision ou des photos de magazines.
Photographiée dans des poses féminines stéréotypées, elle utilise sciemment les codes du cinéma hollywoodien, de la "société du spectacle" en révélant que les techniques des media nous précèdent, qu'elles happent le sujet dès sa naissance.

Le travail de Cindy Sherman évoque tous ces films déjà vus, ces compléments à partir desquels nous imaginons les drames absents. Ses photos imposent à la réalité un système de signification d'ordre "ready made"...

On retrouve cette tactique dans de nombreuses fictions video : "Cherie mir ist schlecht" de Marian Kiss, Gustav Hamos et Ed Cantu, "It starts at home" de Michael Smith,... des œuvres qui ne sont pas en réaction contre les media, mais qui cherchent à retenir un moment d'émotion par le montage ou le remake.

C'est le remake qui constitue le vrai sujet de la vision. La perception de la réalité est de toute façon faussée, toute forme d'originalité est inutile, il ne reste plaus aux artistes qu'à accélérer la reproduction de la reproduction, qu'à devenir d'efficaces "arrangeurs", "bricoleurs" ou "pasticheurs".

La surenchère, qui se manifeste souvent dans le montage, se retrouve par exemple dans les ***images catastrophiques*** *qui sont d'une certaine façon le contrepoids de cette perte du réel.*
Les video clips sont submergés par le sexe et la violence, comme les bandes d'Agatha Labernia, de Koen Thijs ou de Klaus Vom Bruch.

L'exemple de Klaus Vom Bruch est peut-être le plus révélateur : parti d'une critique des media politiquement très engagée, il a évolué et a développé des spectacles ambigus, hollywoodiens.
Dans "Das Alliieterband", son regard est fasciné par le spectacle des images de guerre, et s'excuse en même temps de cette fascination. Tandis que dans "Das Charmantband", Vom Bruch joue lui-même le rôle d'un pilote qui est sous l'emprise de ces images...
Il a éliminé le conflit entre le réel et l'illusion, il a accéléré le caractère spéculatif et imitatif de la perception."

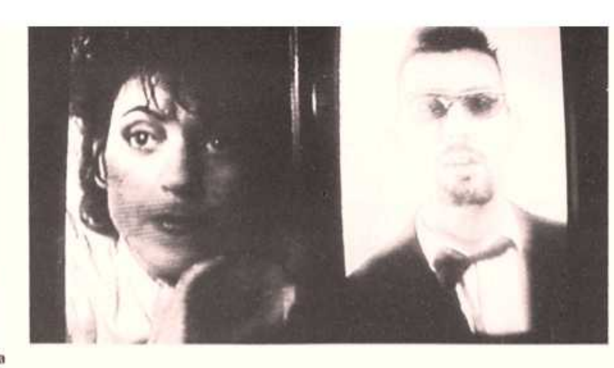
VIDEO ET THEATRE

On observe la même chose dans la relation entre video et théâtre. Pour Jean-Marie Piemme (2), *"la video et le théâtre sont deux disciplines qui touchent à l'organisation du non-vrai : en un siècle à peu près, le théâtre est passé d'une tentative de produire l'illusion du vrai sur scène à l'organisation de cette scène comme espace non-vrai.*

Dans un premier temps, on a essayé de faire "comme si"..., puis le théâtre a



"Der Riese" (83) de Michael Klier ▲



"Agathe Murder" (83) d'Agathe Laberia

▼ "The Commission" de Woody Vasulka





"Cherie mir ist schlecht" (83) de Marian Kiss, Gustav Hamos et Ed Cantu

évolué d'une logique de représentation illusioniste vers un espace où les composantes théâtrales s'affichaient elles-mêmes.
L'idée d'une scène comme "double" du réel s'est perdue... ce qui n'est pas sans rapport avec l'apparition des media et de leurs images mécanisées.
C'est au moment où se développent la photographie et le cinéma que le théâtre commence à évoluer vers le non-vrai. Ces médiations, en prenant une position dominante, ont en quelque sorte libéré le théâtre de sa fonction de représentation.

Avec l'apparition de la video, la "hiérarchisation" des media a encore changé.
On a rappelé, au cours de ce colloque, comment la video a rompu avec le système de narration classique : ce qui fonctionne en video, ce n'est pas l'effet de double, exactement comme au théâtre où ce qui fonctionne, c'est la construction à partir de données immédiates.

J'ai repéré plusieurs rapprochements possibles entre le théâtre et la video : D'abord la notion de **parodie.** Beaucoup de videos sont construites autour de cette notion (qui ne doit pas être confondues avec celle de "deuxième degré").

La parodie est plus subtile, par exemple, quand celui qui est dans l'écran "joue" par rapport à l'image, travaille son jeu même d'acteur. La parodie consiste, pour celui qui est dans l'image, à installer un dialogue réel avec son corps en rapport avec le mouvement corporel des images. La parodie, c'est savoir qu'on est deux quand on parle... dimension qui me semble aussi bien constitutive de l'image video que de l'image théâtrale, car qu'est-ce que mettre en scène sinon faire la parodie d'un texte... Si vous mettez en scène un Tchékhov, vous en faites la parodie, c'est-à-dire que vous prenez quelque chose de canonique, comme l'image canonique de Cary Grant au cinéma, et à partir de cette image ou de ce texte vous organisez un système de dérivations qui restitue un corps différent du premier, et qui n'est pas moins corps que le premier.

C'est dans cette dimension que je trouve une parenté entre le théâtre et la video: l'acteur est toujours lui-même et est toujours ce qu'il joue. L'identification est incontournable (...). Ce qui nous constitue, en tant que personnes, c'est la somme de nos identifications successives, mais aussi la façon dont nous allons sortir de ce réseau d'identifications. (13)

Deuxième rapprochement entre le théâtre et la video : l'écriture est fonction d'un ***dispositif.***
Au théâtre, l'espace de la scène à l'italienne et les corps des comédiens sont des dispositifs imposés.
En video aussi, on prend souvent un dispositif extérieur à partir duquel on décide de travailler... c'est ce que Michael Klier a fait dans "Der Riese" avec le réseau de caméras de surveillance.(...)

Troisième rapprochement : ***la video explore ses propres composantes.***
Faire du théâtre aujourd'hui, c'est expérimenter les différentes manières de traverser physiquement une scène (...). La performance, par exemple, explore systématiquement les données de l'espace, du corps et du temps (...).
L'opéra se demande aussi : qu'est-ce qui figure sur le plateau, et qu'est ce qui, sur ce plateau, figure l'opéra ?

La video, en se posant la même question, s'intéresse à la dramaturgie, c'est-à-dire à la manière dont elle va pouvoir produire des effets de sens avec des éléments hétérogènes, la manière dont elle va éventuellement développer des fictions.

Si je vous ai parlé de tous ces rapprochements, ce n'est pas pour réduire le théâtre à la video, ou la video au théâtre. Je voulais simplement souligner que ces deux disciplines travaillent sur la même problématique.

La modernité de la video ne dépend pas du médium lui-même... Si modernité il y a, ce n'est pas dû à l'électronique, mais à la façon dont la video, comme l'a dit Chris Decon, exemplifie l'idée de l'artifice : il n'y a pas d'art sans artifice, sans construction. Il n'y a pas de création qui ne soit d'abord un jeu, un assemblage, comme cette composition de visages dans "Der Riese" de Michael Klier qui était pour moi la métaphore même de la création.

La video, quand elle met en avant la composante ludique de l'art comme fabrication, parvient à contrer toutes les tendances romantiques de l'art comme expression.

DE LA FICTION...

Finalement, après toutes les réflexions de ce colloque, a-t-on une idée plus précise de ce qu'est la "fiction" ?

C'est peut-être simplement un exercice de la pensée sans contrainte extérieure à son propre mode de pensée : une pensée autonome, affranchie de l'influence, une mémoire et une référence qui ne s'expriment que dans des corps et des signes eux aussi affranchis de tout ce qui donne le vertige de la possession par le récit.

Tout revient finalement à ce langage comme tentative permanente de prise de possession de la réalité, et contre lequel il faut opposer une poésie qui ne se possède qu'elle-même, qui se satisfait de l'absence et du manque.

La fiction, si on en croit les "ficciones" de J.-L. Borgès, est cette perte du savoir orgueilleux et ce gain de l'intuition comme vraie connaissance.
La fiction ne raconte rien, elle évoque. Elle parle des possibilités du récit que le hasard pourrait révéler. Elle s'en prend aux hordes d'images et de mots établis dans leurs significations, en les faisant voyager dans un désordre prolifique.

La prononciation même du mot, l'inscription même de l'image n'appauvrit pas ce que la ficiton recouvre. La fiction, qui est vraiment ce moment d'émergence du récit et de l'histoire, fait l'impossible pour ne pas épuiser ses ressources, sa richesse poétique. ▶



MONT BELIARD 84







Ed. Emshwiller : "Crossings and meetings"

▶ Le sens inévitable ne tardera pas à venir, l'ambiguïté perdra patience, et nous savons très bien que l'énergie déployée à manifester et à ordonner les signes sera une énergie perdue quand ces signes seront effectués dans la communication. Mais, pour qu'un signe continue à être une fiction, pour qu'il continue à porter une signifiance, il faut lui donner cette indétermination qui le garde provisoirement de la signification.

"L'art n'apparaît dans l'emphase de ce qui devrait être insignifiant" dit Roland Barthes, qui ajoute à propos de Cy Twombly que l'art se situe là où il ne veut rien saisir... "entre le désir - qui, subtilement, anime la main - et la politesse, qui lui donne congé" (14), entre l'intervention et le laisser-aller, entre le prélèvement des images et leur abandon. **E. d. M.** ◀◀

(1) Jean-Paul Fargier est professeur à l'Université de Paris VIII, critique aux Cahiers du Cinéma, et artiste video.
(2) Jean-Marie Piemme est directeur de l'Atelier des Arts et dramaturge au Théâtre Royal de la Monnaie.
(3) Raymond Bellour) enseigne à l'Ecole Pratique des Hautes Etudes, est chercheur au FNRS, écrivain, critique littéraire et cinématographique.
(4) Anne-Marie Duguet enseigne à l'Université de Paris I, collabore à Art Press (Paris) et à Visuel (Milan).
(5) Cette "génèse" a été étudiée plus systématiquement, et d'un point de vue historique, par Andrée Duchaine, organisatrice du festival de Montréeal "Video 84", et par Eugéni Bonet, co-organisateur du festival de San Sebastian, réalisateur, critique de cinéma et de video.
(6) Danièle Jaeggi est cinéaste, artiste video et enseignante à l'Université de Paris VIII.
(7) Don Foresta est réalisateur video et est responsable du Center for Media Art (American Center) à Paris.
(8) L'essayiste Paul Virilio est l'ancien directeur de l'Ecole Spéciale d'Architecture de Paris.
(9) Woody et Steina Vasulka sont des artistes video américains, précurseurs en matière de recherche électronique par synthétiseurs.
(10) Extraits de l'interview de Steina Vasulka publiée dans le catalogue du festival, pp. 246-247. Les autres citations de cette partie du texte sont extraites de l'intervention de Woody Vasulka.
(11) Chris Dercon travaille au Dienst Kunstzaken de la BRT, est critique et organisateur de manifestations video.
(12) J.-L. Borgès, *Le Livre de Sable*, NRF Gallimard, 1978 (édition originale 1975), p. 104
(13) Notons à ce propos l'intervention de Danièle Jaeggi : "André Bazin, dans les années cinquante, après toute une période où le cinéma se cherchait comme technique, a posé le problème de *l'émotion* : pour qu'un récit fonctionne en video, il faut aussi que le spectateur puisse s'identifier à un personnage.(...)

Le psychanalyste Octave Manonni emploie la formule *"je sais bien, mais quand même..."* s'identifier ne signifie pas qu'on est victime d'une illusion."

VEDETTARIAT
LES NON ACTEURS DE LA VIDEO

Raymond Bellour, maître de recherches au CNRS, écrivain et théoricien du cinéma, se penche sur le berceau du nouveau-né : la video-création. Il lui cherche des ressemblances, ou plutôt des anti-références avec son frère aîné le cinéma. D'emblée, c'est la position de l'acteur qui retient son attention. Pièce maîtresse dans la construction du 7ème Art, l'acteur en video, corps déformé, images fragmentées, se fond dans la trame de tous les autres objets représentés. Dans bien des cas, le réalisateur et l'acteur sont l'unique et la même personne.

ACTEUR DE CINEMA ET NON ACTEUR-VIDEO

Videodoc — Est-il possible de faire une comparaison entre l'acteur de cinéma et l'acteur-video?

Raymond Bellour : Pour être un peu brutal, je dirai qu'il n'existe pas encore d'acteurs-video. A part Jean-Christophe Bouvet en France, qui a joué dans quelques videogrammes. On a l'impression que les conditions de production et d'élaboration mentale de la video ont fait que les para-acteurs ou les non-acteurs ont été jusqu'à maintenant :
- soit les auteurs mêmes des bandes. C'était à l'origine le cas pour les enregistrements de performances proches du body-art, c'est encore le cas de Bill Viola ou de Thierry Küntzel quand ils se placent au centre de leurs propres fictions.
- soit des amis du réalisateur, qui servent plus de silhouette ou d'accrochage que d'acteurs au sens de gens de métier interprétant un scénario, des sentiments, des situations par leur jeu.

La différence avec le cinéma est fondamentale. Elle tient d'une part à la nature même de l'art-video, au type de fiction qui est en jeu dans une perspective video. Et le medium en est encore, à cet égard, à ses tous débuts.

— En quoi la nature de la video, de la fiction video a-t-elle des conséquences sur l'acteur?

— Une grande partie des productions video, principalement les américaines, tend vers une parcellisation du corps de l'acteur, ce qui a pour effet de le rendre méconnaissable. Quand le corps est ainsi traité, n'importe qui peut faire fonction d'acteur. Si la fiction video se dote d'un minimum de scénarisation réelle tout en continuant à opérer sur le corps ce travail qui lui est spécifique, le processus d'identification du spectateur à l'acteur qui en résultera, sera forcément différent de ce qu'il était au cinéma. L'investissement du spectateur dans l'identification oscillera entre la reconnaissance du corps de l'acteur et la reconnaissance du travail de décomposition, de déformation, de mise en pièces de ce corps. C'est un phénomène passionnant du point de vue sociologique par rapport au star-system. Quels seraient les acteurs capables de supporter un tel processus par rapport à leur propre image d'acteurs.

Tout récemment encore, Jean-Paul Belmondo rappelait qu'il avait à l'époque, considéré comme une folie d'avoir tourné "A bout de souffle" avec Jean-Luc Godard. A cause du traitement que fait subir Godard à l'histoire et au jeu de l'acteur (et on est encore loin de ce qui peut se passer en video!). Belmondo craignait pour sa carrière. Il a admis s'en être bien tiré. Mais imaginez l'acteur qui accepterait de se laisser morceler de bric et de broc dans une fiction-video. C'est toute son image par rapport à un public qui serait en jeu. Le problème est de savoir si, dans la fiction video, le jour où elle émergera vraiment, de vrais acteurs, des acteurs de cinéma, accepteront de jouer ce jeu de la dématérialisation de leur corps, ou si de nouveaux acteurs émergeront pour pouvoir assumer leur corps parcellisé, décomposé, devenu objet public. De toute façon, le processus est déjà engagé et semble irréversible. Pensez à "Sauve qui peut" de Godard : les acteurs ne sont pas morcelés, colorisés ou déformés, mais ils ont déjà accepté d'être traités comme des images fragmentées par la décomposition.

— La video remettrait-elle en question de manière radicale le statut de la vedette, si elle continuait dans la voie qui est la sienne actuellement?

— D'une certaine façon oui, parce que, jusqu'à nouvel ordre, dans le cinéma, la défiguration n'a jamais été acceptée par l'acteur ou en tout cas, elle n'a été vécue qu'à travers les scénarios qui faisaient de cette défiguration le sujet même du film : films fantastiques ou de science-fiction où les effets spéciaux sont devenus un langage second et sont totalement justifiés et réinvestis sur le corps de l'acteur. Encore choisit-on souvent pour ce genre de films des acteurs inconnus qui se prêtent plus facilement à la défiguration parce qu'ils n'ont pas pour le public une image déjà fixée et reconnue. Il y a également le fait que dans la video - on l'a vu - les réalisateurs se prennent aussi comme leur propre acteur - je pense à Danielle Jaeggi dans sa dernière bande (1). Si, à partir de ce processus, ils allaient vers des fictions de plus en plus élaborées et éprouvaient le besoin de se regarder comme les "héros" de ces nouvelles fictions, serait-il créé par là-même, un nouveau type d'acteurs ? Le fait que des réalisateurs investissent leur propre personnage ou celui de leurs amis dans une fiction - des gens qui sont mis en relation avec le médium par une autre voie que la professionnalisation inhérente à l'acteur de cinéma -cela arrivera-t-il à créer des personnes... des... je ne sais même plus comment les appeler... des acteurs non acteurs, qui finiraient par avoir, pour un public si limité soit-il, visage d'acteur dans une conception qui pourrait être proche de celle du récit littéraire et surtout de l'autobiographie où un personnage se met en scène lui-même?

— Qu'en serait-il de la réaction du public qui fonctionne principalement, aussi restreint et aussi choisi soit-il, sur la reconnaissance de l'acteur en tant que corps et que phénomène social?

— Récemment se posait le problème de la diffusion du savoir scientifique à la télévision. Partant du principe qu'on ne pouvait plus accepter - pour des raisons déontologiques - que des journalistes toujours un peu vulgarisants diffusent les connaissances auprès du grand public, on en venait à se demander si ce n'était pas les chercheurs eux-mêmes qui devaient présenter leurs travaux à la télévision. Au cours d'une discussion très sérieuse entre gens très sérieux, on voyait se profiler la notion d'un chercheur télégénique capable de faire passer par l'image, son savoir au niveau du public - un Carl Sagan, par exemple. Il s'agissait de définir le portrait d'un chercheur dont l'image soit reconnue par le public, malgré la position de savoir et de spécialisation dont il serait investi. On est loin du traitement du corps opéré par la video, mais par un autre bout, c'est bien le même problème qui se pose : comment faire apparaître aujourd'hui un corps à l'image? On ne sait pas du tout ce que va devenir le statut des différents degrés de corps à la télévision, entre ceux qui sont chargés officiellement d'être reconnus par le public et ceux dont la télévision sera bien obligée d'accepter la présence si elle veut élargir son champ de représentation et admettre 1.001 niveaux de transmission des connaissances et des émotions artistiques.

— On retombe sur la bande de Jacques Louis Nyst qui disait qu'il fallait répondre à certains critères de diffusion pour passer à la télévision.

— C'est vrai. Mais il semble que les critères de diffusion soient appelés à changer - pas assez rapidement hélas - sous la poussée absolument énorme de ce qui est en train de se passer au sein même du support video et dans les modalités de sa circulation. Et pas seulement, espérons-le, grâce aux "video-clips". C'est en tout cas ce changement qu'il faut souhaiter et travailler au corps.

propos recueillis par
Bernard Degroote ◀◀

(1) "Mon tout premier baiser"
Production Videomontages - France 1984



Le C.A.C. de Montbéliard : rien à voir avec la luxuriante Croisette

SERGE DANEY

MONTBELIARD LA RETINE EN FEU

Peut-on revenir indemne d'un festival video? Pas tout à fait. Mais dans un reste de lucidité, on comprend mieux la situation : la video-moyen d'expression se trouve à la croisée des chemins. Derrière elle, le video-art. Devant : le marché des nouvelles images. Au milieu : Montbéliard.

MONTBELIARD

Inondé de soleil, blotti dans son bunker hexagonal, le CAC (Centre d'action culturelle) de Montbéliard vient d'abriter la deuxième "manifestation internationale de video". Ce CAC ne cache plus son ambition : être à la video ce qu'Angoulême est à la bédé : un rendez-vous annuel - et couru. Crânement situé au cœur d'une ville nouvelle ("La petite Hollande"), maison de verre donnant sur les champs ou sur le boyau abstrait d'un centre commercial, le CAC est à l'image de la video : partout et nulle part. Du 13 au 18 mars une petite foule de gamins smurfeurs, hilares et beurs a gigoté devant les télés en rosace de l'entrée-vitrine et salué au passage ses clips préférés. Ils ont constitué l'essentiel du public local. Mollement filtrés par d'improbables vigiles, ils se sont parfois glissés dans un hall d'accueil convivial quoique grailleux (pour cause de cafétéria sans alcool), ont slalomé entre les stands-alcôves d'un bruissant "marché de la video", ont été happés puis accélérés dans le cyclotron souterrain du CAC hexagonal. Mais là, les plus sérieux ont trouvé à leur disposition une pièce tapissée de consoles pour les initier à leur futur informatique. Outre ces enfants, il y eut beaucoup de passage et sans doute beaucoup de monde.

Dans la courte histoire de la video française, Montbéliard fait déjà figure de haut lieu. C'est là qu'à cause de Sochaux, Armand Gatti tourna, en des temps plus militants, le célèbre **Le Lion, sa cage et ses ailes**. C'est là qu'en 1979, au sein d'un CAC déjà très actif, se créa une "unité audiovisuelle". Il avait suffi qu'un homme épris de video communicante (Pierre Bongiovanni) fasse alliance avec un videophile-né (Jean-Marie Duhart), puis qu'aux deux s'adjoigne le plus attentif des compagnons de route de la video (Jean-Paul Fargier) pour que naisse, en 1983, une première manifestation internationale. "Manifestation" mais pas "festival" : la video se manifeste, elle ne se fête pas encore.

COUP DE BAMBOU FOVEAL

En 1984, la chose a pris de l'ampleur. Dix organismes la coproduisent (du Ministère de la Culture à la Fnac video-entreprise, de la Mission TV-câble à la Ville de Montbéliard), Jack Lang est venu visionner quelques bandes, **l'Est républicain** édite un supplément, un catalogue de 400 pages est imprimé, le petit monde (pourtant très éclaté) des vidéastes est là. Bref, quiconque a un pied (voire un orteil) dans les "nouvelles images" a fait - ou fera - le voyage de Montbéliard. D'où, aussitôt, une contradiction : comment transformer en événement spectaculaire une manifestation consacrée à la moins spectaculaire des images, celle de la video ? En faisant *quand même* un festival.

Un festival de cinéma. Avec le cinéma des festivals. Aucun rite n'a manqué : cruelle sélection en vue de la compétition (sur 352 bandes, 52 seules sont élues), délibérations d'un jury, jury du jeune public, sections d'information (Amérique latine, sexe, etc.) des clips tard tous les soirs, des colloques colloquants, des hommages aux grands du video-art (les Vasulka ou Nakajima, d'ailleurs présents) et - last and least - un volontariste "marché de la video" sur le modèle d'un marché du film.

Ce simulacre ne pouvait pas ne pas produire des effets. Comiques, lassants et pervers. Car enfin la video consommée (à haute dose) *dans les conditions du cinéma* est à peu près in-regardable. Elle n'est que "zyeutable". Baigné dans la lumière mortuaire des petits récepteurs scintillants, tels des loupiotes déchaînées, dans la semi-pénombre des salles de conférence, le festivalier a moins fait le compte de ses chocs ou émois esthétiques que celui de ses courbatures. Dépaysés, la rétine en feu, le cortex en bouillie, les survivants de la bataille de Montbéliard, de salle Nam June Paik en salle Jean-Christophe Averty, ont été les passagers à peine clandestins du train fantôme des nouvelles images.

LA VIDEO SUR SON 31

Ils ont écrit un chapitre de plus à leur "Histoire de l'Œil" personnelle. Tout expert vous le dira : tant qu'on ne saura pas stimuler électriquement et directement la surface de notre cortex visuel, nous n'aurons que nos yeux pour voir (et pour pleurer). Et dans notre œil, il n'y aura qu'une partie de la rétine, la célèbre *fovea*, pour se spécialiser dans l'acuité visuelle. Or, la moindre bande video requiert (que dis-je ? elle exige) cette acuité. S'ensuit ce court-circuit entre ennui et hypnotisme, agacement et fascination, qui rend tout jugement de valeur incertain pour cause de coup de bambou fovéal.

Cela dit, en faisant de Montbéliard un faux festival de cinéma, les organisateurs ne voulaient pas seulement démontrer — par l'absurde — à quel point la video c'est "autre chose" que le cinéma, et à quel point nous n'en avons pas encore l'usage social, ils étaient portés par une conjoncture plus concrète. Car le symptôme majeur de Montbéliard an 2 (sur lequel on n'a pas manqué de ricaner) fut, comme le dit Bongiovanni, cette "amorce de préfiguration" d'un marché de la video. Très vite, les vendeurs ne se posèrent qu'une seule question : *"y a-t-il un acheteur dans la salle ?"* Il n'y en avait pas. Déçus, les vendeurs se sont rabattus les uns sur les autres et ont sympathisé. Le mot "contact" a souvent été prononcé. Il y avait là Vidéo ciné troc, Grand Canal, Vidéoblique, Vidéosud, les Détramés, Télé-Saugeaies, le Centre Pompidou et beaucoup d'autres. L'absence des Anglo-saxons, le triste constat jacklangien que *"les programmateurs des chaînes ne sont pas venus"*, l'aveu de son conseiller Daniel Populus qu'en matière de video *"les chaînes n'ont que des désirs ornementaux"* n'étaient pas une vraie surprise. On n'a "créé" le marché que pour faire savoir que les acheteurs principaux n'étaient pas là et pour leur faire honte. Or, il est clair qu'une France câblée, fibreuse et optique aura besoin de programmes. Et que le gâteau de ce qui est programmable semble à tous soudain très gros.

Montbéliard n'aurait pas revêtu ces habits neufs, la video ne se "serait pas mise sur son trente et un" s'il ne s'était produit chez les vidéastes une évolution tout à fait comparable à celle qu'on a pu constater du côté du pouvoir socialiste. Tout le monde, soudain, découvre la dimension économique de la culture. De cette divine surprise est né un vocabulaire saisissant : la culture perd un peu de ses grands airs et devient "industrie culturelle", on parle moins d'œuvres mais "d'industries de programmes", on veut rapprocher les "technologues et les créateurs", on parle déjà de "produits-antenne" etc.

La video à haute dose est à peu pres inregardable



LE PALMARES

Le grand prix de Montbéliard an 2 est allé à un film allemand d'une heure : **Le Géant** (Der Riese) de Michael Klier. Klier a monté (sur fond de Mahler et de Wagner) des images grises enregistrées par des caméras de surveillance dans de grandes villes allemandes (aéroport, supermarchés, routes, etc...) Cette vision sans regard glace et fascine. Paradoxalement, elle témoigne plutôt d'un fantasme de cinéaste qui voit dans la video de surveillance la fin et la récapitulation de son art. C'est un beau film, un peu daté, qu'il faudrait montrer.

Les autres prix sont allés à des films français, belges ou allemands. La video européenne est très marché commun. Le prix FR3 garantissant un passage à l'antenne a été astucieusement partagé entre Danièle Jaeggi (**Mon tout premier baiser**), Dominik Barbier (**Orage**), Jean-Louis Nyst (**J'ai la tête qui tourne**) et Alain Longuet (**Entre d'eux**). La RTBF a couronné **Asuma**. Thomson a aimé à juste titre **Mille baisers** de Klaus von Bruch et Ulrike Rosenbach. Octet a couronné **Tout est très bien** de Herbert Wentscher. L'aide à la création est allée tout naturellement à **Paysage imaginaire** de Nicole Widart, **Marcel** de Mervi Deylitz-Kytösalmi, **Comment dire** d'Eddy Luyckx et **Chéri** de Marian Kiss. Le jeune jury s'en serait voulu de ne pas couronner **De ce côté de l'Hindoukouch** de Michael Meert. **S.D.**

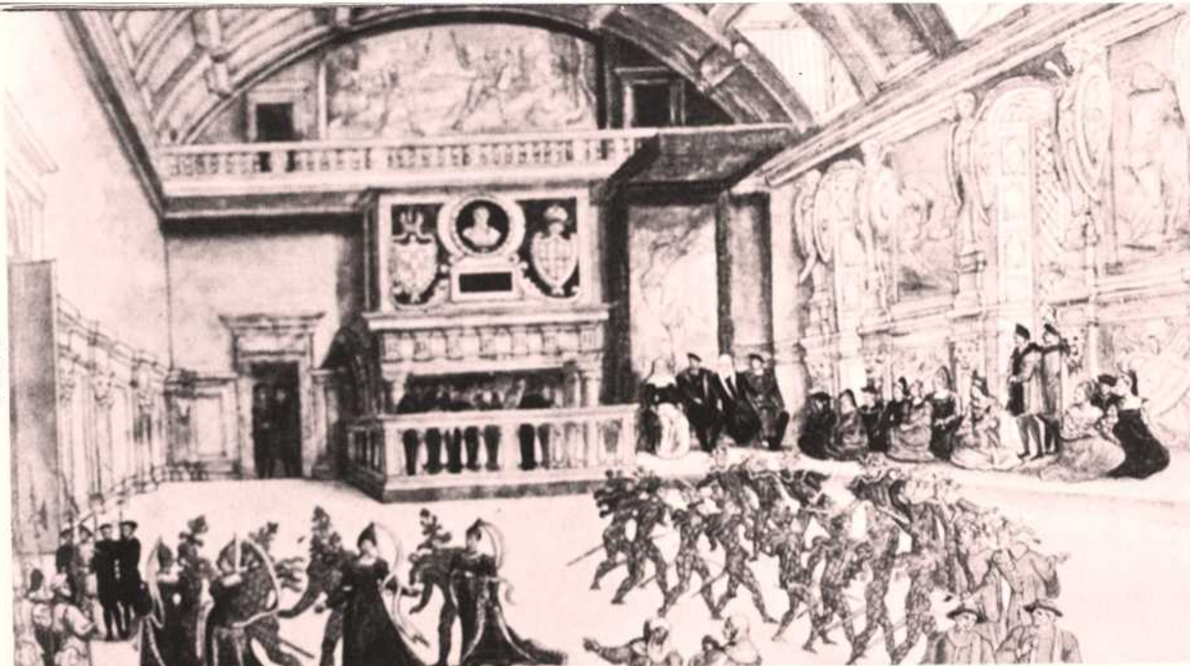
Il n'y a pas si longtemps, les vidéastes se sentaient si peu vendables qu'ils donnaient leurs bandes pour rien, ravis qu'elles soient vues. Cet état d'esprit est en train de changer. Chaque auteur d'une bande sélectionnée pour Montbéliard a touché 450 francs. L'idée qu'ils pourraient être au nombre des "partenaires" du câble effleure les video-artistes.

De son côté, le ministère de la Culture adopte une stratégie comparable à celle qu'il tente d'appliquer au cinéma : s'interposer entre les gros et les petits pour empêcher que cette nouvelle jungle ne soit fatale à ces derniers. Créée en décembre 1983, la mission Schreiner a déjà décidé d'acheter 2000 heures de video pour garantir la présence des video-artistes au sein des nouveaux programmes. Pour peser plus lourd dans cette nouvelle donne, les videastes ont le choix entre la tentation de se regrouper et de redécouvrir pour leur compte, après le cinéma d'art et d'essai et le cinéma expérimental, les charmes du lobbying, ou au contraire d'aller seuls négocier avec les chaînes. L'ère louche des intermédiaires commence pour la video.

Car le marché crée le clivage entre ceux qu'il tolère et ceux qu'il rejette, ceux qui s'y adaptent et ceux qui le refusent. Le marché crée l'espoir, donc la fiction. Le marché fait revenir la fiction, ne serait-ce que celle de vendre. Ceux qui savent deux ou trois choses sur l'image électronique pour les avoir expérimentées eux-mêmes savent maintenant qu'ils doivent tenir compte des possibilités de diffusion qui, elles, peuvent très bien ne pas tenir comtpe d'eux. Car les soupçons portés sur les futurs programmateurs des futurs réseaux est déjà grand. Il ne se trouve personne pour penser qu'ils n'iront pas dans le sens de la moindre exigence. C'est un peu inquiet que les vidéastes ont revendiqué une place pour ce qu'ils font; la video-expression personnelle et la video-intervention sociale se sont plaintes par avance à l'idée qu'on pourrait les oublier. Et de fait, la seule aide venue de l'Etat jusqu'ici à la video est allée (via l'agence Octet) à des clips !

LES "NOUVELLES" FICTIONS

Du coup, il n'est pas étonnant que l'on ait si peu entendu retentir à Montbéliard les cinq syllabes d'un mot qui tue, le mot "spécificité". Pas de discours para-universitaires ou essentialisto-policiers sur *la* différence entre l'image video et celles qui l'ont précé- ▶



La video du réel : une chance inespérée de productions culturelles et artistiques

dée. La seule spécificité envisagée à été celle du "marché". Astucieusement, Jean-Paul Fargier a tenu à troquer le déjà vieux débat sur "les nouvelles images" pour une interrogation sur les "nouvelles fictions" que l'on est en droit d'attendre *aussi* de la video. Cette provocation est tombée à pic. D'abord parce qu'elle est dans l'air du temps (nous en sommes tous là). Ensuite, parce qu'elle marque la fin d'une époque dominée par l'idée de "videoart".

Les grands déçus de Montbéliard an 2, explique Jean-Paul Tréfois (pionnier de la programmation video à la télé en Belgique) ont été "les gens des musées". Les parti-pris de la sélection, les thèmes de débat, le look cinéma de la manifestation, indiquaient assez qu'en France, du moins, la video ne pourrait pas indéfiniment refouler sa confrontation avec la culture cinéphilique de ceux qui la font.

Signalons pour mémoire que ce chapitre premier de l'histoire de la video de création n'a pas commencé en France, ni même aux USA, mais en Allemagne où, dès la fin des années cinquante, autour du groupe Fluxus, des gens comme Nam June Paik ou Wolf Vostell, le premier avec une désinvolture toute coréenne, le second avec un humour haineux, ont trouvé la télévision très intéressante puisque la video (puis la video légère) était cette partie de la télévision que l'on pouvait retourner *contre* la télévision. Pour en faire, outre la critique, de l'art, de l'ironie et du jeu. Les premiers vidéastes importants n'étaient pas des cinéphiles et leur ennemi-interlocuteur fut d'abord la télé. Le vidéo-art se développa ensuite aux USA sur fond de contestation radicale (années 70). On se souvient de la joyeuse déclaration de Paik : *"La télévision n'a jamais cessé de nous attaquer. Maintenant nous pouvons risposter"*.

Estompée la contestation, démodé le radicalisme, évanoui l'ennemi, c'est à un baroud d'honneur et à un atterrissage en beauté que nous avons assisté à Montbéliard. A un vieux *trauma* va succéder un grand *pragma*. **S.D.**

PROVOCATIONS
MONTBELIARD A LA CROISEE DES CHEMINS

JEAN-PAUL TREFOIS

Montbéliard, la ville des usines Peugeot et du Football Club Sochaux, accueillait du 13 au 19 mars une "manifestation internationale de video". Le choix de cette ville ingrate était la première provocation de cette manifestation.

L'Est de la France n'offre évidemment pas les charmes de Biarritz, de La Rochelle ou de Cannes. De plus, c'est un Centre culturel d'une zone d'H.L.M. de banlieue qui prêtait asile au Festival. On était loin de la Croisette... Certains n'ont pu dépasser les limites de leur aversion viscérale pour tout lieu qui n'offre pas les signes extérieurs des endroits "branchés" et y ont borné leur jugement (cf. le premier article de Libération du vendredi 16 mars : "Ça sent la saucisse et les filles sont moches"!). La décentralisation, la banlieue : des thèmes dont on parle, mais des réalités qu'il convient surtout de ne pas approcher!

Les provocations montbéliardaises ne s'arrêtaient pas là. La conception même de la manifestation a été sans doute le plus grand défi que la "video" ait dû supporter au cours de sa brève histoire.

Avant Montbéliard, le petit univers de la video tentait d'offrir une image harmonieuse, presque monolithique. Tout le monde, il était beau, tout le monde, il était gentil. Dans cette "communauté", se confondaient, mi-arrivistes, mi-marginaux, amateurs de clips, chercheurs du traitement informatique de l'image, apprentis représentants de commerce d'un supposé marché audiovisuel, et, surtout, des "gens de musée", laissé(e)s pour compte du développement actuel de la peinture, qui veulent bien encore espérer que l'art video n'aurait pas dit son dernier mot.

L'UNION NE FAIT PLUS LA FORCE

Montbéliard a douloureusement fait éclater cette trop belle unité de façade. Il est fini désormais le temps où pouvaient se montrer indifféremment, au nom de "la video", clips musicaux, nouvelles images, "nouvelles fictions", documentaires, enregistrements de performance, video-théâtre, video-danse, ... etc.

Montbéliard a choisi un parti pris doublement périlleux et provocateur : celui de mettre en avant la "video de fiction" et la "video documentaire".

LA VIDEO ÇA N'EXISTE PAS

Par ce choix, le Festival a opéré une double mise à mort de "La Video". D'une part, il brisait - et il était temps de le faire - l'homogénéité factice de la petite constellation video; d'autre part, et à l'encontre de son propre discours officiel, il démontrait par l'absurde l'existence de la "video en soi" de l' "essence video". Si elle veut devenir majeure, la video ne peut le faire qu'en réglant ses comptes, c'est-à-dire en reconnaissant ses dettes envers le cinéma et la télévision. A Montbeliard, le spectre du cinéma - et du cinéma expérimental, en particulier - planait sur le Festival. Arrivée au terme de son adolescence, la video retrouve sa filiation naturelle : le cinéma et la télévision.



Jacques-Louis Nyst : "J'ai la tête qui tourne"

De "nouvelles fictions", à Montbéliard, il y en avait encore très peu. Ce thème était plus de l'ordre du désir que de la réalité. Des approches documentaires, en revanche, il y en avait, c'est vrai; elles ont malheureusement été reléguées au second plan, littéralement ignorées par un public et un jury festivaliers, troublés à l'idée que la video sorte du simulacre ou du factice.

Cette agression involontaire a surpris tout le monde. Les organisateurs eux-mêmes ne se doutaient pas à quel point ils jouaient les apprentis sorciers, en lançant le brûlot de leur sélection.

LA FIN DE L'ART VIDEO

La manifestation a posé, sans y répondre, les questions essentielles sur la place de la video dans l'expression audiovisuelle. Elle a fait le constat, nolens volens, pressenti mais non avoué, de la fin d'un certain type d'art video. Les seules bandes à représenter encore l'art video pur et dur à Montbéliard étaient d'une tristesse affligeante. Le dernier carré de l'art video, qui constituait encore le groupe, sinon le plus présent, du moins le plus bruyant, a dû battre le rappel derrière deux dernières valeurs sûres : les merveilleux nuages des Vasulka et les mille baisers de Klaus von Bruch.

L'art video est né dans les années 60-70, par réaction contre le système alors dominant de la télévision (Vostell, Paik). Tout le travail video de cette génération se comprend à la lumière de la volonté de présenter une alternative à un mode d'expression hégémonique et massificateur. Ce courant, porté par les tendances conceptuelle et minimale dans le domaine des arts plastiques, proposait des alternatives à la norme télévisuelle. L'art video suggérait notamment d'autres rapports avec l'espace et le temps que la télévision.

Aujourd'hui, les choses ont bien changé. Le mythe "télévision", confronté à toutes ses critiques, s'est largement effrité. Zitrone et Guy Lux ne règnent plus sur nos vies. De plus, les progrès technologiques ont tellement multiplié les possibilités de réception de l'image, que l'idée d'un pouvoir télévisuel disparaît peu à peu. La nécessité de le contester n'est plus aussi primordiale.

En dépit des nombreux colloques consacrés à la "spécificité" du langage électronique, celle-ci n'a jamais pu être cernée. Proche du cinéma, de la télévision ou des arts plastiques, la video ne pouvait que se différencier très faiblement - tant sur le plan technique que sur celui de l'écriture - de domaines auxquels elle s'apparente si directement. Le blue-key est l'héritier de la transparence...

LES EFFETS ELECTRONIQUES ONT ENVAHI LA TELE

Enfin, l'art video, souvent à son insu, a gagné des batailles. On voit chaque jour dans des émissions de télévision des effets électroniques, qui autrefois étaient présentés dans des galeries d'art : la mémoire de trame et le quantel ne sont pas l'apanage d'indépendants isolés. Il suffit de voir l'évolution des journaux télévisés depuis dix ans pour se rendre compte d'une réelle prise de conscience des ressources de l'image électronique. Il serait ridicule de ne pas le reconnaître.

Le clip, avec sa force commerciale, a été le détonateur de l'introduction des possibilités électroniques dans la réalisation des programmes de télévision (publics ou privés). Le clip a, du même coup, tué en partie toute une génération de recherche video indépendante. Aujourd'hui, la recherche electronique est ailleurs que dans les manifestations d' "art video" où l'on voit de pauvres et pénibles applications élémentaires de trucages électroniques réalisés tous les jours dans les régies de télévision classique.

Parallèlement à l'effondrement relatif du mythe de la télévision, les arts plastiques, qui ont abrité, dans les années 70, les pratiques contestatrices à l'encontre de la télévision, ont profondément évolué. L'intellectualisme aigu de ces années a fait place à un nouvel intérêt pour des formes d'expression plus figuratives ou même narratives. Le statut de l'art video au sein des arts plastiques devient de plus en plus précaire.

UNE ALTERNATIVE TECHNIQUE AVANT TOUT

Ces questions brûlantes n'ont pu être posées aussi publiquement à Montbéliard. Est-ce à dire que la video, c'est fini? Qu'il ne reste plus qu'à rentrer au bercail du cinéma ou de la télévision, ou de se maintenir coûte que coûte dans le sillage de la vague déjà descendante du clip? Ou encore de se replier dans le petit espace confortable, mais artistiquement pauvre, des nouvelles images digitales?

NON.

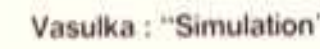
La technique video - et non plus "la video" - représente aujourd'hui une réelle alternative pour tout réalisateur. Les jeunes créateurs, qui se heurtent au monde de plus en plus fermé (par l'argent et par le corporatisme) du cinéma et de la télévision, peuvent ainsi disposer d'une technique plus souple et moins coûteuse. Cette technique offre, de plus, quelques caractéristiques nouvelles, comme des rapports plus directs et plus intimes avec le sujet, un contrôle immédiat de l'image... Sans oublier bien sûr les effets propres à l'électronique, qui ne sont pas toutefois comme on l'a dit, d'une nouveauté radicale par rapport à l'esthétique cinématographique.

Plus particulièrement dans de petits pays ou dans des communautés culturelles limitées, dépourvus d'une tradition d'industrie cinématographique, la video apporte une chance inespérée de production culturelle et artistique. Le développement des nouvelles technologies (satellite, câble, videocassette...) pourrait multiplier en outre les possibilités de diffusion.

C'est ce qu'avait entrevu - naïvement peut-être - le Comité de présélection de Montbéliard, en discernant comme tendances futures principales de la video le documentaire et la fiction.

"Cela aurait pu être fait en film" : cette ▶




Vasulka : "Simulation"

remarque souvent entendue à propos de ces nouvelles videos n'a aucune pertinence. La question n'est vraiment plus là. Il s'agit désormais d'utiliser un support de reproduction de l'image animée, dont les caractéristiques **sociales, économiques** et **politiques** peuvent trancher par rapport au cinéma et à télévision, et qui permette aussi d'atteindre une universalité d'expression.

La 2ème manifestation video de Montbéliard apparaîtra sans doute comme un tournant dans l'histoire de la video.

J.P.T.

PREFIGURATION MONTBELIARD L'INVOCATION DU MARCHE

MICHEL JAUMAIN — Atelier des Arts

Montbéliard 1984. Plusieurs dimensions en jeu dans le programme de la deuxième manifestation internationale de video, organisée par Jean-Paul Fargier, Jean-Marie Duhard et Pierre Bongiovani, dans le cadre des activités du Centre d'Action culturelle local et de son unité de production video. Compétition internationale et brassage d'idées sur les formes et les contenus du langage video actuel (colloque développant le thème des "nouvelles fictions"), visionnement de bandes "ad libitum", atelier d'initiation (Ko Nakajima), programme nocturne de clips, spectacles vivants à composantes videographiques, etc. rien ne manquait au présentoir montbéliardais. Dans le foisonnement des propositions, il en est une qui se donnait une vocation plus économique que culturelle : les promoteurs de la manifestation avaient en effet aussi en vue le lancement d'un "marché international de la video de création".

A cette intention, outre la confection d'un important catalogue, ils avaient mis à la disposition des producteurs-distributeurs un espace de stands et quelques salles de démonstration afin de leur permettre d'y faire état de leurs portefeuilles de titres et de nouer des rapports avec les éventuels acheteurs-programmateurs.

L'initiative était sous-titrée non sans insistance : "préfiguration". La précision - prudence oblige - était sans doute opportune, et l'on retire de la mise en œuvre effective de ce volet du programme l'impression qu'il aurait été assez prématuré de le considérer autrement que comme une "hypothèse".

LA DEROBADE

Et d'abord, il s'est trouvé moins d'offreurs présents qu'appelés. P. Bongiovani (directeur du CAC de Montbéliard) : "Nous pensions accueillir une trentaine de producteurs. Dix-neuf sont présents à Montbéliard, dont quelques Belges et Espagnols. Les Américains, les Anglais, les Canadiens, les Allemands ne se sont pas déplacés."(1) Sur place donc, pour la France : Art Collection Vidéo, Centre de Création industrielle (C.G. Pompidou), Coopérative ACET, Grand Canal, Les Détramés, Maison du Cinéma et de l'Audio-visuel, Plages Vidéo, Vidéo BMB system, Vidéoblique, Vidéociné Troc, Vidéoscop, Vidéosud/Association Fama; pour la Belgique : Collectif Dérives, Image Vidéo, Vidéobus, La Médiathèque, Vidéotrame, Wallonie Image Production; pour la Suisse : Synchro Art system; pour l'Espagne : Vidéografia. Bref, une présence plus latine qu'anglo-saxonne.

Quant à l'autre pôle du marché, acheteurs potentiels et preneurs réels, il semble bien qu'on se soit dérobé. C'est là du moins ce qu'on peut indiquer en première approximation, les indices et les avis sur l'absence de "demandeurs de premier rang", qu'ils viennent des producteurs eux-même ou d'ailleurs (2), étant assez convergents.

Perception impressioniste cependant, qu'il conviendrait de mieux fonder et d'affiner. La chose est d'ailleurs prévue, les organisateurs ayant bien compris qu'il ne suffisait pas de décréter Montbéliard "préfiguration du marché de la video de création" pour que l'agora se mettre à exister : "Il sera nécessaire d'évaluer la pertinence de cette initiative de façon à envisager d'organiser à Montbéliard, ou ailleurs, un véritable marché de la production video de création. Pour essayer de mieux comprendre les enjeux du marché, nous avons demandé à un sociologue, Thomas Regazzola, d'effectuer une étude pendant la manifestation de Montbéliard" (P. Bongiovani) (3).

On attendra donc, pour dresser un bilan définitif, les résultats de cette étude, qui repose - cela mérite d'être noté - sur un processus d'interaction avec les producteurs présents : un premier document leur sera communiqué à partir duquel ils seront amenés à réagir avant l'évaluation finale (par parenthèse, pourquoi ne pas intégrer aussi dans l'étude l'absence des anglo-saxons, comme "analyseur" de l'initiative et des enjeux du marché ?)

Cela étant, si ce segment du programme montbéliardais paraît n'avoir pas abouti aussi heureusement que d'autres, il serait un peu simple de le passer aux pertes et profits, et d'évacuer du champ des réflexions les questions qu'il suscite. Ou, pour le dire autrement, il est peut-être préférable de saisir l'initiative de préfiguration du marché pour ce qu'elle donne à lire que de l'évaluer à ce qu'elle n'a pas été en mesure de concrétiser.

SYMPTOMES

Certains y ont vu une manière de contribuer au renforcement de la position que tend à occuper Montbéliard dans le concert des instances de légitimation culturelles - à l'instar de ce que des villes comme Nancy, Angoulême ou Bourges ont réussi autour d'autres "créneaux" artistiques et culturels. Il est vrai que parvenir à rendre opérante une zone d'échanges économiques et adjoindre ce projet à ces deux stratégies d'accumulation de capital symbolique que sont la délivrance de prix (compétition) et la prise de parole "faisant autorité" (colloque), auraient encore plus nettement confirmé Montbéliard dans son rôle de haut lieu de la video en France. D'autres ont porté l'initiative de création du marché au compte de ce que "tout le monde, soudain, découvre la dimension économique de la culture (Daney Libé). Sans doute. Mais elle est aussi le symptôme de questions liées aux courants d'évolution récents dans le champ de l'action culturelle, au contexte de démultiplication des canaux porteurs d'images et de programmes et aux modes de reconnaissance sociale et économique de "genres" videotiques qui se cherchent à l'heure actuelle.

SEMBLABLES AU MONT ST.-MICHEL...

Premier point à faire remarquer : l'ensemble de la manifestation de Montbéliard est organisée à l'initiative d'un Centre d'action culturelle. Or, bon nombre d'établissements culturels sont actuellement traversés, en France du moins, par un courant qui tend à renouveler la configuration du débat et des rapports entre animation et création. Que l'on se rapporte, pour prendre exemple dans un autre domaine des pratiques culturelles et artistiques, aux déclarations francassantes que fit Vittez l'année dernière, affirmant qu'il était nécessaire de "remettre en cause le système sur lequel repose la décentralisation théâtrale et l'action culturelle" - cette dernière est "semblable au Mont St.-Michel. De loin on arrive à la voir. Mais dès qu'on s'en approche, on n 'arrive plus à la définir" - et nécessaire de "considérer ces lieux aux noms particulièrement rébarbatifs - maisons de la culture, CAC (centre d'action culturelle), CDN (centre dramatique national) - comme des théâtres là où une salle de théâtre est au cœur de la maison".

DE LA PEDAGOGIE A LA CREATION

Position provocante s'il en est au centre : la création ! - elle reste cependant indicative d'une évolution caractéristique de l'appréhension des rapports entre création et action culturelle, dans lesquels il semble bien qu'une orientation "produit de création" infléchisse et accompagne dorénavant ce qui dans certains établissements culturels était principalement "prestations de services et pédagogie". La video produite dans le secteur culturel subventionné n'échappe pas à ce courant, et des établissements d'action culturelle, dotés de matériel et d'unité de production, inscrivent à leur programme ce déplacement vers la création artistique. C'est en fait le cas des Maisons de la Culture du Havre et d'Orléans, des centres d'action culturelle de Montbéliard et d'Annecy et de l'Atelier Scope de Rennes, qui en attribuant cette année un "prix d'aide à la création" dans le cadre de la compétition, ont voulu "témoigner concrètement de l'engagement des structures d'action culturelle dans une dynamique de production de video de création" (Catalogue de la manifestation, dans lequel on trouvera les orientations de ces unités de production).

VIDEO 3D

Il est clair que cette dérive ne va pas sans poser quelques questions. P. Bongiovani en a fait état lors d'un récent colloque organisé par l'ATAC ("L'acte théâtral et les réseaux d'images", 12 et 13 janvier 84, Paris). Selon lui, l'action culturelle, l'action médiatique et la communication sociale constituent des "stratégies" de communication dont les enjeux sont nettement differenciés : pour la première, il s'agit d'affirmer que la création artistique est moteur du développement culturel; pour la deuxième, il est principalement question de valorisation du capital; pour la troisième, il s'agit de valoriser l'expression des groupes sociaux dans le développement social. Pourtant, une des questions est de savoir comment se distribuent - et se distribueront - les acteurs culturels et économiques dans cet "espace à trois dimensions", et plus particulièrement les établissements culturels concernés, en tant que producteurs, par l'emploi du medium videotique, alors qu'ils sont héritiers de pratiques relevant de l'action culturelle ou de la communication sociale, manifestent par ailleurs des envies de fictions et de produits "plus achevés", et, enfin, sont peu accoutumés à gérer les implications juridiques et économiques de pareille option.

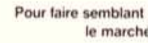
On saisit peut-être mieux ainsi le contexte idéologique qui conduit, de l'intérieur, le secteur culturel subventionné (et concerné par la production video) à formuler, à côté des questions relatives au statut juridique des unités de production (commerciale ou non), aux politiques d'investissement en matériel, au calcul des prix de revient (subvention incluse ou non), l'hypothèse d'une "o préfiguration" de marché.

VIDEO 2000 : LA MISSION SCHREINER

Parallèlement à ces mouvements de redistribution de stratégies et d'objectifs, il y a un autre élément, dont la visibilité est beaucoup plus immédiate - et qui n'a pas cessé de faire retour à


Jean-Paul Fargier : de la nouvelle fiction





Pour faire semblant : le marché

▶ Montbéliard - les fameuses 2000 heures de programmes qu'est chargée de récolter, dans la perspective actuelle de câblage massif du territoire français, la Mission Schreiner. Le plan de câblage prévoit en effet que la question des réseaux soit mise entre les mains de Sociétés Locales d'Exploitation Commerciale (SLEC), ayant en charge non seulement les aspects économiques du dispositif mais également ceux qui relèvent de la programmation. En vue d'aborder le problème d'alimentation en programmes des chaînes locales ainsi crées, a été mise en place la Mission interministérielle "TV câble" (dite Mission Schreiner), dont l'un des principaux objectifs consiste dans le repérage et le "stockage" d'un volume d'heures de programmes à l'intention des SLEC. Point n'est besoin d'être grand clerc pour faire l'addition et lier l'idée du lancement d'un marché de la video à l'enjeu que représente pour les vidéastes et les producteurs une fraction potentielle de ces 2000 heures.

Par parenthèse, on notera que la dérobade de acheteurs et des programmateurs à Montbéliard, a amené les producteurs à se rabattre sur le tiers présent, les pouvoirs publics, en la personne du représentant de la mission Schreiner - Christian Castellani. Interrogé sur la contribution que l'Etat pouvait apporter dans la circulation des produits video, ce dernier a fait entendre que la question principale consistait dans la structuration du maillon (actuellement faible) de la chaîne, les distributeurs - "fonction autonome, à distinguer de la production" - et qu'il convenait de la promouvoir "dans une perspective de non-monopole" (public, on suppose), mais bien plus par des mesures "d'incitation" auprès des distributeurs estimés les plus solides. Autrement dit, les pouvoirs publics semblent ainsi avoir opté pour la mise en place des "cases manquantes" du marché, au sein desquelles ils se réserveraient des possibilités d'intervention indirecte et d'incitation.

A CHACUN SON MARCHE ?

Enfin, c'est sans doute l'évolution même de champ vidéotique et sa structuration en "genres" qui implique que soit attirée l'attention sur "un marché à constituer", surtout lorsque certains des courants qui y prennent corps risquent de trouver moins aisément que d'autres les modes de légitimation, de réalisation sociale et de circulation économique des produits qu'ils fabriquent. La video-art, et plus récemment le clip, sont d'une certaine manière à l'abri de ce risque : les caractéristiques et les référents culturels et esthétiques qui marquent nettement ces produits leur ont permis de se constituer des circuits et des marchés propres. Ce n'est pas un hasard si la video-art, dont les caractéristiques l'apparentent à la recherche et à l'expérimental, et aux arts plastiques, a assez "naturellement" trouvé son mode social d'existence dans des cercles restreints de connaisseurs (à l'instar des produits universitaires qui circulent principalement parmi les "pairs"), et dans les galeries d'art et les musées. Quant au clip, il doit sa percée et sa montée en flèche foudroyantes au fait qu'il prend appui sur un marché déjà constitué, celui de l'industrie musicale, dont il est une extension prometteuse.

Mais en va-t-il de même pour les autres types de produit du champ vidéotique (video d'expression sociale, video d'expression personnelle, "nouvelles fictions")? La formation "naturelle" d'un (ou plusieurs) marché ne semble pas aller de soi en ce qui les concerne, tant parce qu'ils représentent des genres en voie de (re-)définition et de formation que parce que leurs caractéristiques propres les mettent plus en concurrence que le clip ou la video-art avec les produits traditionnels de l'audiovisuel. La question de la préfiguration d'un marché de la video (de création) prenait à cet égard tout son sens à Montbéliard. **M.J.◀◀**

(1) in **L'Est Républicain**, 7 mars 84
(2) cf l'article de Daney in **Libération**
(3) in **L'Est Républicain**, 7 mars 84
(4) interview de Vitez in **Libération**, 10 juillet 84 J.M. Piemme "L'action culturelle dans tous ses états" in **Théâtre Public**, n° 42, nov. 1981. pp. 12-41

HUMEUR

DOMINIQUE BELLOIR

IL ÉTAIT UNE FOIS... MONTBELIARD

Fin d'hiver ou début de printemps... Le CAC de Montbéliard vient de présenter devant un parterre international, les nouvelles collections de la video 84. Cette année, la tendance était, paraît-il, à la fiction.

Il est vrai que par une série de coïncidences assez troublantes, les plus récentes réalisations laissent transparaître un même désir de raconter des histoires - même si ces histoires n'existent qu'à l'état d'amorces - surtout comme on a pu le voir dans les séquences à base d'images-constats de surveillance quand le spectateur ne peut s'empêcher de projeter des mini-éléments romanesques sur des tranches de vie au départ apparemment neutres mais qui se chargent petit à petit du seul fait qu'un œil mystérieux les enregistre, les épie, les fait suivre par l'objectif de la caméra. On s'identifie à la source de l'enregistrement, aux intentions ambigues de ce regard, beaucoup plus qu'aux personnages visibles sur l'image.



Alain Longuet : "Entre d'eux" - Prix FR3

NARRATION, FICTION, IDENTIFICATION

Les mots-clés des séances colloquantes où il transparaît rapidement que ce sont les séquences les plus minimales qui paradoxalement déclenchent des fictions - ou du moins des nouvelles fictions parce que celles-ci se développent librement dans le cerveau du spectateur - chacun y projette sa propre histoire où se mêlent à la fois désirs ou souvenirs. Au contraire lorsque les séquences se succèdent à un rythme trop rapide, les mécanismes récepteurs de la perception sont occupés en totalité ce qui annule cette possibilité de feed-back vis-à-vis de l'écran video. Moralité : faites du minimal sous haute tension. On doit cependant reconnaître à ce colloque, le mérite d'avoir déplacé les enjeux habituels de la création video.

ON SE MARRE !

Pour la première fois, on n'a plus entendu proférer ce terme désormais honni entre tous de "spécificité"... les plaintes concernant les sempiternelles difficultés d'accès aux machines se sont également estompées... On pleure moins pendant les manifestations video. Ce qui ne veut pas dire pour autant qu'on s'y amuse... La fête n'était pas au programme et sans parler de joyeuses sauteries même pas de fête des yeux sous forme de dispositifs multi-écrans.

IMPORT-EXPORT : LE MARCHE ?

Non, on était là pour visionner sérieusement et visionner de la nouvelle fiction - certains pour en vendre, d'autres pour en acheter. Il est cependant peu probable que les nouveaux J.R. de la video de création aient trouvé beaucoup de produits-antenne à se mettre sous la dent pour alimenter les futures sociétés de programmes qui se profilent à l'horizon.

DIGITALES ET ANALOGIQUES...

Du côté des nouvelles images, pas de grandes surprises. Pour les simulations et les images de synthèse, c'était le mois précédent à Monté Carlo... Ici, à Montbéliard, on se limite plus particulièrement au traitement d'images - analogiques et digitales - l'extrême sophistication étant atteinte avec les Vasulka et Ko Nakagima dont on regretta d'ailleurs beaucoup que les patientes explications techniques concernant l'ANIPUTER n'aient pas été retransmises en direct au grand écran de la salle attenante. Il aurait suffi d'une petite heure et cela aurait contenté, une fois pour toutes, les passionnés qui se succédaient dans son atelier, espérant glaner au passage des informations sur les machines...

On sait qu'actuellement plusieurs véritables fictions électroniques sont en gestation - leurs auteurs Yann N'Guyen et Jérôme Diamant-Berger, par exemple, trop occupés justement par ce travail de longue haleine n'avaient pu se déplacer.

OLD WINE/NEW BOTTLE

Presque tous les participants sont rentrés fourbus avec en prime, l'impression frustrante d'avoir raté la moitié des programmes. Les séances du colloque et le programme de la présélection suffisaient déjà à occuper à plein temps les participants "consciencieux" capables de rester dix heures d'affiliées sur une chaise. Quant aux autres, les fouineurs, les impatients, ceux qui supportent mal de suivre heure par heure une programmation prédigérée, ils se livraient à une déambulation désordonnée dans les coursives d'un sous-sol mal aéré (vive l'austérité post-moderne) avec arrêt dans les salles Ad libitum - marché 1, marché 2... aller-retour.

On se prenait à rêver à un futur festival video sur un paquebot câblé avec récepteur dans les cabines et sur le pont, par petite brise, pour y discuter entre visionneurs du troisième type et à l'abri de références trop littéraires à des "nouveaux messages venus d'ailleurs" entre Haiku visuels, poésie électronique ou science-fictions synthétiques pour tenter de sortir enfin d'un dilemme nommé "Old wine/New bottle". **D.B.◀◀**



Alain Longuet : "Entre d'eux" - Prix FR3

VIDEO info

En collaboration avec le Vlaamse Video Circuit

Informations rassemblées par FILIP BRAEM, BERNARD DEGROOTE, CHRIS DERCON

FESTIVALS

festivals à venir

Second annual Ottawa International Festival of Video Art du 15 avril au 17 mai 1984
Festival itinérant. 7 pays participants e.a. la Belgique. Sélection Belge : Marie André, Jan Bultheel, Joëlle de la Casinière et Albert Pepermans.
Curateur : Bruce Ferguson.
SAW GALLERY
Resp. Wayne Rutherford
55 Byward Marketsquare Ottawa Ontario
Tél. 613/236 61 81

International Super 8 Film Festival Leicester du 27 mai au 2 juin 1984
Festival de films Super 8 admettant des productions Super 8 reprises en video.
Bandes à envoyer avant le 1er mai 1984.
LEICESTER INDEPENDENT FILM VIDEO ASSOCIATION
Resp. Laraine Porter
11 Newarke Street Leicester LE1-5SS England
Tél. 533/55 97 11

1er Festival Nacional de Video Madrid du 11 au 16 juin 1984
Compétition nationale. Sélection internationale de bandes video récentes. Sélection du festival de San Sebastian 1983. Expositions d'installations video.
CIRCULO DE BELLAS ARTES
Resp. Augustin Munoz
Alcala 42, Madrid 14
Tél. 22 25 315

2e Rassegna Concorso Cinematographico Citta di Comacchio du 25 au 30 juin 1984
Festival Super 8 - 16mm video sur le thème "L'homme et l'eau". Sélection video faite par le Centre Video Arte à Ferrara.
Bandes à envoyer avant le 15 mai 1984.
2e RASSEGNA CONCORSO CINEMATOGRAPHICO
Segretaria della Rassegna-Concorso
Assessorato Istituzioni Culturali del Comune di Comacchio
Via E. Fogli, 46
Tél. 533/81835 - 81728

National Video Festival Omympic Screenings Los Angeles du 13 au 15 juillet 1984
Pas de compétition. Dans le cadre du OLYMPIC ARTS FESTIVAL. Sélection faite par 5 organisateurs : Museum of Contemporary Art (Julie Lazar), Long Beach Museum (Kathy Huffman), Cal. Arts (Ed Emshwiller-Catherine Lord), L.A.C.E. et L.A.I.C.A. 5 sections différentes : video et musique, video et arts plastiques, video-art, video-danse et video-performance.
AMERICAN FILM INSTITUTE
Resp. Jacqueline Kain
P.O. Box 27999
2021 North Western Avenue
Los Angeles CA 90027
Tél. 213/856 7787

5e Video "Art" Festival Locarno du 4 au 9 août 1984
Compétition internationale. Sélection faite par une commission : Wulf Herzogenrath : commissaire général; Christine Van Assche : commissaire pour l'Europe et Barbara London : commissaire pour l'Amérique.
Forum international de la video et des nouvelles images. Thème : Transmutation de l'image et de notre imaginaire.
Bandes à envoyer avant le 31 mai.
AIVAC
Via Varenna 47 6600 Locarno
CH P.O. Box 434
Tél. 41-93/31 22 10. Télex 846040

World-Wide Video Festival La Haye du 4 au 9 septembre 1984
Pas de compétition. 150 videos récentes et rétrospectives.
Format : 3/4' U-Matic en PAL, SECAM ou NTSC mais de préférence en PAL.
Catalogue prévu.
Bandes à envoyer avant le 1er juin.
KIJKHUIS
Resp. Tom Van Vliet-Leo Reijnen
Noordeinde 140
2514 GP Den Haag
Tél. 70/651 880

IIIème Videofestival de San Sebastian du 14 au 19 septembre 1984
Sélection nationale et internationale.
FESTIVAL DE SAN SEBASTIAN
Resp. Guadalupe Echevarria
Cable Festinci, Apart Correos 397, San Sebastian
Tél. 429625

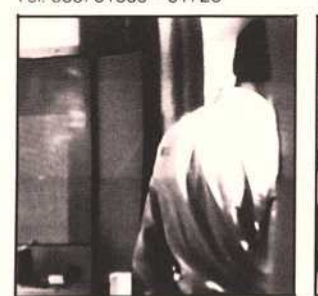
National Video Festival Los Angeles du 20 au 23 septembre 1984
Festival national avec sélection internationale. Catalogue prévu. Bandes à envoyer avant le 1er juin (ajouter virement pour couvrir les frais de réexpédition).
AMERICAN FILM INSTITUTE
Resp. Jacqueline Kain
P.O. Box 27999
2021 North Western Avenue
Los Angeles CA 90027
Tél. 213/856 7787

Video 84. Rencontres Video Internationales de Montreal du 27 septembre au 4 octobre 1984
Colloque international de la description en video. Festival international de videos récentes (1981-1984). Sélection belge faite par Jean-Paul Tréfois. Exposition d'installations video, environnements et sculptures. Publication (janvier 1985) des Actes du colloque et textes sur l'histoire de la video dans chacun des pays participant aux Rencontres.
VIDEO 84
Resp. Andrée Duchaine
C.P. 430 Station Nord Montréal
Quebec Canada H2X 3M3

2e Festival Internazionale Cinema Giovani Torino du 6 au 14 octobre 1984
Festival de cinéma des jeunes en 4 sections dont une section "Espace Ouvert" accessible aux formats video (VTR, 3/4', Betamax, U-MATIC, VHS, V-2000) et destiné aux jeunes auteurs (maximum 30 ans). Catalogue prévu.
Bandes à envoyer avant le 15 juillet.
FESTIVAL INTERNAZIONALE CINEMA GIOVANI SECTION "ESPACE OUVERT"
Direzione et Segreteria
Via Cavour, 19 10123 Torino (Italia)
Tel. 11/540 037 - 531 733 - 547 171

Video/Culture Toronto novembre 1984
Compétition internationale pour video-art, video-musique, video-documentaire, video-industrielle, computergraphics,...
Bandes à envoyer avant le 15 septembre.
VIDEO/CULTURE CANADA
Resp. Peter Wronski
94 Scarsdale Road Don Mills Ontario Canada M313 2R7
Tél. 416/449 2400

MonitEur
L'association MonitEur, constituée à Montbéliard en 1982, se propose de faire mieux connaître le video-art européen et d'en défendre les intérêts. Elle se compose de programmateurs et des critiques video les plus importants en Europe : Jean-Paul Tréfois et Chris Dercon (Belgique), Alessandro Silj, Lola Bonora et Gianni Toti (Italie), Tom Van Vliet et Dorine Mignot (Pays-Bas), Jean-Paul Fargier, Christine Van Assche, Anne-Marie Duguet et Jean-Marie Duhard (France), Jane Parish (Grande-Bretagne), Guadalupe Echevarria et Antoni Mercader (Espagne), Lorenzo Bianda (Suisse) et Michael Bock (Allemagne de l'Ouest). MonitEur attribue également un prix symbolique dans les différents festivals européens aux artistes video Européens. Jusqu'à présent, ont été couronnés : Claudia von Alemann pour "Das Frauenzimmer" (Montbéliard), Joëlle de la Casinière pour "Grimoire Magnétique" (Charleroi), Dalibor Martinis pour "Image is Virus" (Locarno), Kirsten Johanssen pour "M/F" (La Haye), Marina Abramovic et Ulay pour "City of Angels" (San Sebastian) et Michael Klier pour "Der Riese" (Montbéliard).
MONITEUR
Secr. Lorenzo Bianda
Via Varenna 47 66000 Locarno
CH P.O. Box 434
Tél. 41-93/31 22 10





1er Festival Nacional de Video Madrid

Kijkhuis

Video 84 Montreal

PROGRAMMATION

□ Videogramme
○ Présence de l'artiste

Les lieux dont l'adresse seule est indiquée organisent des manifestations video mais leur programme ne nous est pas parvenu à temps.

Belgique

Amarant, Resp. Daan Rau, Eedverbondkaai 267 9000 Gent. Tél. 091/21 79 52.
Cycle de conférences sur la video : "Van videoclip tot videokunst". Interessés prendre contact à l'adresse mentionnée ci-dessus.

Atelier Sainte Anne, Resp. Françoise VanKessel, 20 rue Sainte-Anne 1000 Bruxelles. Tél. 02/513 19 28.
21/5 : "Sélection du festival de Montbéliard" en présence de Jean-Marie Duhard, organisateur du festival.

Beursschouwburg-Nieuwe Workshop, Resp. Frank Vranckx, A. Ortsstraat 22 1000 Brussel. Tél. 02/511 25 25.
10, 11, 12/5 à 20 h 30 : "N.Y. City up and down" de Suzon Fuks, performance avec des computer-graphics, au Zuilenzaal du Nieuwe Workshop, Oude Graanmarkt 5 1000 Brussel.
18/5 à 20 h 30 : □ de Juan Downey
31/5 à 20 h 30 : □ de Noël Harding

Coolgate, Resp. Serge Nicolas, 23, rue Simonis 1050 Bruxelles. Tél. 02/538 11 81.
Chaque samedi-soir : "video-mix".

Jeugdcentrum Doesj, Resp. Rudi De Cock, Gemeentestraat 25 1030 Brussel. Tél. 02/217 32 50.
17/4 à 19 h 30 : ouverture du "Videocafé". Du 17 au 20 et 24 au 27/4 à 19 h 30 : présentation de videogrammes.
à partir de mai : tous les mardis-soirs : programmation video.

I.C.C., Resp. Greet Van Broeckhoven, Meir 50 2000 Antwerpen. Tél. 03/231 91 82.
24/4 à 20 h et le 25, 26/4 à 14 h : de Richard Kleist, extraits du videomagazine After Image.
22/5 à 20 h et le 23, 24 et 25/5 à 14 h : □ de Pierre Lobstein, Joëlle de la Casinière et Jean-Paul Fargier.
juin : Exposition : "Enkele aspecten van de jonge Duitse videokunst".

Jeunesse et Arts Plastiques, Resp. Michel Baudson, 10, rue Royale 1000 Bruxelles. Tél. 02/512 04 03.
mai : 4 conférences à partir de sélections de la videothèque de J.A.P.
2/5 : Philippe Dubois
9/5 : Chris Dercon
16/5 : Eric de Moffarts
23/5 : Bernard Degroote

Jeugd en Plastische Kunst, Resp. Anne Mommens, Koningsstraat 10 1000 Brussel. Tél. 02/512 04 03.
16/5 : video concert "Videorythmics" de Walter Verdin, présentation reservée aux organisateurs.
A la V.U.B., Pleinlaan 2 1050 Brussel.

Museum van Hedendaagse Kunst, Resp. Rom Bohez, Citadelpark 9000 Gent. Tél. 091/211 703.
à partir du 23/5 : Ulrike Rosenbach : videogrammes, installation. Date de conférence et performance à préciser.

Palais des Beaux Arts, Resp. Karel Geirlandt, rue Royale 10 1000 Bruxelles. Tél. 02/512 04 03.
Dans le cadre de la série "Kunst en kunst maken" de la B.R.T. "VIDEO-EVENEMENTEN" du 4 au 15 mai.
1. Série de conférences par Chris Dercon : le 9, 10 et 15/5 à 14 h (en néerlandais).
2. Installation de Jo Huybrechts.

Provinciaal Museum voor Aktuele Kunst, Resp. Lief Brijs, Zuivelmarket 33 3500 Tél. 011/21 02 66.

Stalker, Resp. Philippe Marannes, 38, rue du Moulin, 1030 Bruxelles. Tél. 02/
17 et 18/5 : □ de Cavellini (dans le cadre du festival Cavellini).
18/5 : performance de Jonas Wille et Albert Pepermans.

Video, vous avez dit video? Resp. Jean-Paul Tréfois / Danièle Nyst; Palais des Congrès 4000 Liège. Tél. 041/42 77 30.
jusqu'à mai : HISTOIRES DE VIDEO... de Wolf Vostell à Marie André), (COMETIAMO).
28/4 : Video et Musique.
5 et 12/5 : La Création Video Européenne.
19 et 26/5 : Création Video en Belgique
Toutes les séances ont lieu le samedi à 15 h au Musée d'Art Moderne de la Ville de Liège (parc de la Boverie).

A l'étranger

American Center, Resp. Anne-Marie Stein, 261, Boulevard Raspail 75014 Paris. Tél. 1/321 42 20.
31/4 au 5/5 : workshop avec John Zieman (réalisation d'un clip video).
21, 22, 23/5 : □ de Juan Downey.
21 au 25/5 : workshop avec Juan Downey.

Arsenal, Resp. Michael Bock, Welserstrasse 25, 1000 Berlin 30. Tél. 262 64 41.
à partir de août-septembre, reprise de la programmation video.

Centre Georges Pompidou, Resp. Christine Van Assche, 75191 Paris Cedex 04. Tél. 1/277 12 33.
2 au 6/5 à 18 h : Productions Video Anglaises (I.C.A., L.V.A., Channel, After Image, Cucumber Studio). Au Cinéma du Musée.
24/5 au 17/6 : Installation Video : "Nostos III" de Thierry Kuntzel.

Centro Video Arte, Resp. Lola Bonara, Palazzo dei Diamanti 44100 Ferrara. Tél. 532/37782.

C.U.I.F.E.R.D., Resp. Ricardo Basualdo, 14, Rue Jeannot 54000 Nancy. Tél. 8/33 7 29 64.
dans le cadre du "Théâtre des Nations" du 20 au 30/6, 3 réalisateurs : Robert Cahen, Richard Ugolini et Joan Logue animeront un atelier de production aboutissant à une réalisation sur le langage théâtral.

Cultureel Centrum Maastricht, Resp. M. Tilly, Postbus 606 AP Maastricht. Tél. 43/166 22.

ELAC, Resp. Marie-Claude Jeune, Centre d'échanges de Perrache 69002 Lyon. Tél. 77/842 27 39.
octobre : installation de Marie-Jo Lafontaine.

ICA, Resp. Alex Graham, Nash House, 12 Carlton House Terrace London SW1. Tél. 1/930 04 93.

Kijkhuis, Resp. Tom Van Vliet-Leo Reijnen, Noordeinde 140 2514 GP Den Haag. Tél. 70/65 18 80.

Kölnischer Kunstverein, Resp. Wulf Herzogenrath, Josef Haubrichhof 1 5K1. Köln Tél. 221/217 021.



I.C.C.



de Wolf Vostell à Marie André.



John Sanborn